

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen)



**LA EDICIÓN DE POESÍAS VISUAL EN LA RED WWW:
ESTADO DEL ÁMBITO EDITORIAL RELACIONADO CON
LA POESÍA VISUAL EN EL CONTEXTO MEDIÁTICO DE
LA “WORLD WIDE WEB” EN LOS AÑOS 2003, 2004**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Alcón Alegre

Bajo la dirección del doctor
Agustín Martín Francés

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2702-6

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LA EDICIÓN DE POESÍA VISUAL EN LA RED WWW

AÑOS 2003, 2004

JUAN ALCÓN ALEGRE

MADRID, 2005

TÍTULO:

LA EDICIÓN DE POESÍA VISUAL EN LA RED WWW

SUBTÍTULO:

**ESTADO DEL ÁMBITO EDITORIAL
RELACIONADO CON LA POESÍA VISUAL
EN EL CONTEXTO MEDIÁTICO
DE LA “WORLD WIDE WEB”,
EN LOS AÑOS 2003, 2004**

POR

JUAN ALCÓN ALEGRE

TESIS PARA EL DOCTORADO

EN EL *DEPARTAMENTO DE DIBUJO II* [DISEÑO Y ARTES DE LA IMAGEN]

DIRECTOR DE TESIS: DOCTOR AGUSTÍN MARTÍN FRANCÉS

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MADRID, 2005

ÍNDICE GENERAL DE LA ESTRUCTURA DE LA TESIS

[intro] **Introducción a la investigación** (pp. 1-17)

[I] **Parte primera.**

Teoría y reflexiones sobre el marco de la investigación.

I. 1. La poesía visual

I. 1. a Problemática en la definición de PV (pp. 18-35)

I. 1. b Sobre lo poético y el lenguaje (pp. 36-49)

I. 1. c Cerebro, percepción sinestesia (pp. 50-83)

I. 2. La edición independiente

I. 2. a La edición independiente (pp. 84-97)

I. 2. b Sobre la propiedad y las actividades poéticas artísticas (pp. 98-129)

[II] **Parte segunda.**

Desarrollo de los aspectos experimentales de la investigación

II. 1. Fase 1. Compilación de muestras

II. 1. a Listado de publicaciones agrupado por temas (pp 130-147)

II. 1. b Datos de las publicaciones seleccionadas. Fichas (pp. 148-180)

II. 2. Fase 2. Marco topográfico a situación editorial de la PV en la www (pp. 181-346)

[III] **Parte tercera.**

Propuestas y conclusiones.

III. 1. Propuestas

III. 1. a Elementos para la creación de un marco taxonómico del campo editorial de la PV en la red www (pp. 347-359)

III. 1. b Diseño conceptual de una base de datos

III. 1. b. 1 Referentes previos de organización de documentación de poesía visual en la red (pp 360-398)

III. 1. b. 2 Estructuración de una base de datos (pp. 399-431)

III. 1. c Diseño conceptual de una publicación web (pp.332-445)

III. 2. Conclusiones generales (pp.446-457)

[IV] **Apéndices**

IV. 1. Bibliografía

IV. 1. a Bibliografía temática impresa

IV. 1. b Bibliografía temática "on line"

IV. 1. c Bibliografía organizada por autores

IV. 2. Glosario.

IV. 3. Contenido de la edición digital de la tesis

[INTRO] INTRODUCCIÓN

[INTRO] INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN E HIPÓTESIS GENERAL | 1 |
| INTERÉS TEMÁTICO DE LA INVESTIGACIÓN | 2 |
| Escasez de estudios relacionados con la práctica actual de la poesía visual..2 | |
| <i>Marginalidad y práctica fronteriza de la PV</i> | 3 |
| Confluencias hipotéticas entre la poesía visual y la WWW.....3 | |
| <i>Qué se edita. PV, WWW, y la utopía vanguardista del "arte total"</i> | 3 |
| <i>Cómo se edita. La edición independiente y las estructuras</i> | |
| <i>horizontales de difusión del arte</i> | 4 |
| Aperturas a posibles modelos y tecnologías hipertextuales aplicadas a la | |
| investigación.....4 | |
| MODELO DE TESIS.....5 | |
| Dificultades de la investigación.....6 | |
| <i>La escala de la red, 2002</i> | 6 |
| Volumen de las fuentes documentales.....7 | |
| <i>Organización de las entradas en los buscadores. Sistemas de</i> | |
| <i>indexado.....</i> | 8 |
| <i>Aspectos tecnológicos</i> | 8 |
| <i>Limitaciones de la extracción de documentación.....</i> | 10 |
| <i>Características de las fuentes documentales de la investigación</i> | 11 |
| Inestabilidad de las fuentes.....11 | |
| Inestabilidad de los enlaces.....11 | |
| Verosimilitud de las fuentes | 12 |
| <i>Recopilación de fuentes</i> | 12 |
| METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN | 14 |
| Definición de objetivos.....14 | |
| Acotación espacio temporal.....14 | |
| Procedimientos empleados en el estudio.....14 | |
| A. Estudio general del marco teórico del tema referencial, la | |
| poesía visual y la edición independiente | 15 |
| B. Selección y aprendizaje del uso de las herramientas | |
| tecnológicas apropiadas para la realización del estudio..... | 15 |
| C. Trabajo de campo, recogida de datos "online" | 15 |
| D. Contactos e intercambios con poetas y editores a través | |
| de la red y participación en eventos (contacto directo con | |
| editores y poetas visuales)..... | 15 |
| Desarrollo de la investigación.....16 | |
| Estructura de la redacción.....16 | |
| <i>Parte 1.....</i> | 16 |
| <i>Acercamiento teórico a la investigación:</i> | 16 |
| La poesía visual | 16 |
| La edición independiente | 16 |
| <i>Parte 2.....</i> | 17 |
| <i>Desarrollo de los aspectos experimentales de la investigación.....</i> | 17 |
| Fase 1:..... | 17 |
| Trabajo de campo, observación y recopilación..... | 17 |
| Fase 2:..... | 17 |
| Análisis y ordenación de editores y obras..... | 17 |
| <i>Parte 3.....</i> | 17 |
| <i>Propuesta de síntesis y conclusiones</i> | 17 |

| | | |
|----------|---|---|
| Tabla 1. | Número de entradas: Entradas de PV/VP en buscadores , Septiembre 2002 | 7 |
| Tabla 2. | Número de buscadores | 7 |
| Tabla 3. | Herramientas utilizadas: software | 9 |

Introducción a la investigación

Introducción e hipótesis general

Aunque la idea de una red de redes, Internet empieza a materializarse en los años sesenta, no es hasta comienzos de los noventa, cuando Tim Berners-Lee no desarrolla un sistema, el *World Wide Web*¹, que permite conectar, con un protocolo común, todos los diferentes sistemas y entornos informáticos, en un sistema que integra la Hipertextualidad a la potente red de redes ya existente. La combinación de estos elementos y su aceptación creciente en la comunidad de usuarios supone la creación de un sistema de base de datos a escala mundial, en el que se cambia el paradigma de los sistemas jerárquicos en la organización de la información por los sistemas orgánicos, en los que multitud de servidores se vinculan mutuamente, en una estructura rizomática.

El sistema WWW supone la creación de un modelo de *interfaz* de navegación "amigable", que permite el acceso a documentos que integran diversos elementos y aplicaciones, textos, imágenes, sonidos, programas,..., en una estructura común, el HTML (lenguaje de marcas de hipertexto), y que puede ser editada por cualquier usuario, sin grandes conocimientos técnicos, lo que convierte cada ordenador conectado en un posible servidor, un nodo nuevo en una red en permanente crecimiento orgánico.

Este sistema se estableció, con una clara voluntad desde su creación, como una estructura abierta y accesible a todos los sistemas y usuarios, en un modelo que supone no sólo un gran salto de integración tecnológica, en que el conjunto es más que la suma de las partes, sino también una revolución de gran repercusión social de los modelos de comunicaciones sociales existentes.

Este modelo ha abierto las posibilidades de la edición de carácter independiente, no sometida a grupos de poder y a las limitaciones de disponibilidad de costosas estructuras tecnológicas, a un campo de actuación de condiciones utópicas.

La red WWW supone actualmente, para el mundo de la **edición independiente**, la posibilidad de crear publicaciones multi-mediáticas capaces de presentar documentos, con texto, imágenes estáticas y dinámicas, sonidos, representaciones de espacio virtual, y sistemas interactivos, que pueden ser accesibles para una audiencia a escala planetaria.

Con una tecnología e infraestructura relativamente asequible, cualquier usuario con conexión a la red puede crear, editar e interactuar con multitud de documentos y publicaciones y acceder a bases de datos documentales de contenidos multimedia.

La red revoluciona las estructuras de interrelación entre espectador y editor, con las posibilidades de edición de proyectos interactivos y la potencialidad de comunicación bi-direccional entre el emisor y el receptor.

Internet supone por tanto un canal mediático que abre un enorme abanico de posibilidades de estructura horizontal para la presentación, difusión y desarrollo e intercambio de ideas, al margen de las grandes estructuras de la industria de la cultura.

Desde el terreno que nos ocupa, el entorno de las artes plásticas, hemos elegido como eje temático de la investigación el espacio de encuentro entre la potencialidad de la WWW como sistema mediático de edición independiente y el ámbito de la poesía visual como proyecto de publicación.

¹ Berners-Lee, Tim. *Tejiendo la Red. El inventor del World Wide Web nos descubre su origen*. Siglo veintiuno de España editores, S.A. Madrid, 2000

La poesía visual reúne desde sus antecedentes modernos, en las vanguardias de principios del siglo XX y las neo vanguardias de mediados del siglo XX, una voluntad multi mediática y tendente a habitar la periferia de diversas disciplinas y manifestaciones artísticas, nutriéndose de los espacios de intersección de diversas disciplinas como:

- ? la música / sonido / poesía fonética;
- ? el diseño gráfico / tipografía / pintura;
- ? la presentación escénica / medios audiovisuales;
- ? la presentación objetual / instalaciones;
- ? hasta, por supuesto, la propia fuerza / potencia de la palabra, ya sea como imagen y sonido, o como sentido.

La poesía visual se sitúa en un espacio conceptual de sincronía mediática, con las posibilidades actuales que el desarrollo tecnológico de Internet permite.

Estas características abren muchas posibilidades a diferentes artistas, colectivos e instituciones a la creación, edición y publicación / presentación de obras contenidas en el contexto de lo que llamamos poesía visual.

Este estudio supone un revisión del panorama editorial, relacionado con el ámbito de la poesía visual, PV, que utiliza la red "WWW", Word Wide Web, para su creación / producción, exhibición /distribución, y promoción, partiendo de la hipótesis de la fertilidad potencial de la confluencia de ambos campos, artístico y tecnológico.

Esta tesis propone finalmente como conclusión un modelo de edición en este campo de confluencia entre la WWW y la PV, un portal Web temático, en el que se integra como componente fundamental el diseño de un sistema de organización documental estructurado en una base de datos.

Interés temático de la investigación

Sobre el ámbito de la PV y su relación con la red WWW, encontramos algunos aspectos que creemos hacen interesante dedicarles estudios especializados, que puedan servir de base a investigaciones posteriores:

Escasez de estudios relacionados con la práctica actual de la poesía visual

Si un espectador medio, interesado en el terreno de la experimentación en las artes plásticas, se cruza casualmente con el término poesía visual, es muy probable que lo identifique con autores como Brossa, los caligramas de Mallarmé, o algunas manifestaciones de ciertas vanguardias artísticas, como el futurismo o el constructivismo y sus experimentos tipográficos. En general, las referencias conceptuales que manejamos referentes a este campo de propuestas son muy limitadas y, salvo en contados casos, se suelen relacionar con una manifestación artística "histórica" del pasado. No es fácil siquiera que se identifique a este término la segunda ola de vanguardias que, a mediados del siglo XX, desarrolló múltiples tendencias artísticas y movimientos, como el brasileño de Poesía Concreta, el Letrismo, o la Poesía Semiótica.

Sin embargo bajo el término genérico de poesía visual podemos encontrar una gran variedad de manifestaciones artísticas de una enorme diversidad y heterogeneidad, conectadas a disciplinas que abarcan casi todo el abanico de posibilidades de la expresión artística y que siguen siendo en la actualidad terreno de encuentro de creadores con voluntad de ampliación de las fronteras de la creación y las manifestaciones artísticas

Marginalidad y práctica fronteriza de la PV

El término de PV funciona en sí como un *espacio de confluencia* donde se reúnen muchos comportamientos marginales o periféricos de las disciplinas plásticas y literarias.

Esta visión de, o, desde la frontera de los ámbitos de la expresión artística hace de la PV un campo de investigación artística y documental de gran interés, por las miradas inéditas que plantea como campo de actuación y por su potencialidad polimórfica.

Este tipo de prácticas reúne a grupos marginales de artistas, entendida esta marginalidad como un posicionamiento fuera de las definiciones de género institucionalizadas del arte. Es también una práctica marginal en el trabajo de artistas que desarrollan su trabajo principal en ámbitos más fácilmente clasificables.

La marginalidad, a menudo buscada, de estas prácticas hace que *la documentación sobre ellas no sea siempre fácilmente accesible*, dado su limitada difusión, la diversidad de sus procesos y soportes no siempre perdurables ni registrables, su gran dispersión en el contexto de creación, y el relativo interés entre sus ejecutores en participar en el discurso institucional del arte, entre otros muchos motivos

Confluencias hipotéticas entre la poesía visual y la WWW

El hecho de que bajo el término de PV, encontremos producciones o propuestas en los soportes y medios más diversos, hace que la elección de un medio como la red WWW, reúna hipotéticamente, las condiciones idóneas como plataforma editorial para este campo de manifestación artística.

Planteamos ahora un breve análisis de dos aspectos en relación a esta idea: el “qué” y el “cómo” de la edición de la poesía visual en la WWW

Qué se edita.

PV, WWW, y la utopía vanguardista del “arte total”

Partimos de la presunción de un paralelismo tecnológico, de esta expresión artística con la red mundial de ordenadores, WWW, por sus potencialidades mediáticas de gestión de:

- ? imágenes estáticas y en movimiento,
- ? imágenes en dos y tres dimensiones virtuales,
- ? gestión de registros sonoros,
- ? registros audiovisuales (video y audio de descarga),
- ? propuestas en tiempo real o directo, (video en *streaming* y videoconferencia),
- ? sistemas interactivos,
- ? sistemas participativos y procesos evolutivos,
- ? potencialidad de difusión inmediata de información de eventos.

Esta combinación de posibilidades confluye con las utópicas propuestas de arte total, que integraban como proyecto diferentes manifestaciones artísticas, en la tradición de las primeras vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX.

Podríamos encontrar en la *Web* desde poemas tipográficos estáticos a *performances* interactivos, desde poesía fonética a poemas objetos o construcciones virtuales tridimensionales en VRML.

Cómo se edita.***La edición independiente y las estructuras horizontales de difusión del arte***

La organización nodal, horizontal y rizomática de la estructura de la red, confluye con la ideología federativa de inspiración anarquista, de inter-relación no jerárquica de creadores, que coordinan e intercambian sus aportaciones artísticas en sistemas de distribución no comercial, como en el caso del *Mail Art*.

La estructura de la WWW da una gran cobertura potencial a la edición independiente, ofreciendo la posibilidad de actuación marginal o clandestina dentro del terreno del *activismo* artístico, que confluye en algunos casos con tendencias transgresoras ante sistemas de arte formalistas y modelos económicos neo-capitalistas, tendencias que acompañan frecuentemente una determinada práctica de la PV.

La utopía de un arte para todos, más allá de las leyes del mercado y el control jerárquico de las instituciones se refleja en la horizontalidad y gratuidad de los recursos de la red, que aún podemos disfrutar.

La expresión tan apreciada en las primeras vanguardias de la relación entre arte / vida, en la que se entiende el arte como expresión directa y efímera, como apertura y expansión, y que se manifiesta en la relación y fusión de géneros y niveles de realidad, también se refleja en la red, ya que ésta se configura como un sistema orgánico en continuo crecimiento y transformación. En este sistema los contenidos y sus relaciones, esto es, la corporalidad virtual de la red, son mutables y de carácter evolutivo. Estos contenidos son aportados por sus múltiples usuarios que crean de la red un corpus / objeto de fronteras imprevisibles en continua transformación y crecimiento, algo similar a un ser orgánico que evoluciona ante las múltiples y aleatorias influencias de los diversos elementos internos y externos con los que se relaciona y en los que se conforma.

De un modo más concreto podemos decir que *Internet* ofrece potencialmente a la edición independiente las posibilidades de:

- ? Crear publicaciones con una gran economía de recursos
- ? Alto nivel de independencia, al no estar las publicaciones condicionadas por las presiones de los procesos convencionales de producción industrial
- ? Sincronicidad entre emisor y receptor
- ? Posibilidad de adaptación de contenidos de cualquier característica mediática o híbrida
- ? Realizar proyectos interactivos de participación individual o de grupos simultáneos
- ? Inmediatez en la renovación de los contenidos
- ? Bidireccionalidad horizontal, intercambio de comunicación y datos entre participantes
- ? Experimentación y desarrollo tecnológico, integrando programas y *plugins* personalizados

Posibilidades que refuerzan la hipótesis de que cualquier interesado en la poesía visual (como estrategia artística), en las tecnologías informáticas virtuales (como soporte de creación) y en la estructura de red (como soporte de difusión e interacción), encuentre en la WWW su panacea mediática, como confluencia afortunada de voluntades artísticas y recursos técnicos.

Aperturas a posibles modelos y tecnologías hipertextuales aplicadas a la investigación

Por otra parte esta investigación plantea algunas posibilidades y abre nuevas preguntas sobre como realizar un trabajo de investigación con la disposición de las nuevas herramientas tecnológicas de tipo informático de que disponemos.

Las posibilidades del hipertexto hacen imaginar sistemas en los que las referencias conceptuales y documentales, puedan ser también incluidas / anexionadas, es decir "conectadas físicamente" en el propio trabajo de investigación. Creándose un nuevo terreno editorial no lineal / secuencial donde

encontremos un discurso central y su expansión ilimitada en otros discursos transversales, a los que accederíamos directamente. El lector podría configurar su propio recorrido de lectura y re-descubrimiento del "texto original" que se expandiría en sus interconexiones.

Así pues, resumiendo los apartados anteriores, entendemos que un estudio sobre la edición de la PV en la WWW reúne los siguientes aspectos de interés

- ? El interés temático de la PV, como soporte de creación polimórfico
- ? Su escasa divulgación, incluso en medios especializados
- ? La dificultad de acceso a los documentos teóricos relacionados con su investigación
- ? La reflexión sobre las confluencias entre la PV y la red WWW
- ? La compilación "*off line*" de materiales susceptibles de perderse, dada la mutabilidad de las ediciones en la *Web*²
- ? El ensayo de modelos hipertextuales de investigación
- ? La creación de propuestas de modelos editoriales y sistemas compilatorios

Consideramos fundamental hecho de fijar referentes temporales disponibles para futuras investigaciones de un sistema como la *Web*, que se transforma a una velocidad inédita en relación a otros "*media*". La vigencia de lo "actual" e "innovador" es cada vez más efímera. Mantener documentación "*off line*" puede ser de utilidad para posteriores estudios comparativos o históricos.

Finalmente, consideramos interesantes y necesarias las propuestas que establecemos en esta investigación de creación de *modelos de diseño de estructuras de archivo*, como bases de datos y, la creación de *modelos de soporte editorial de creación, exhibición y promoción de PV*, como el portal de Internet que presentamos en las conclusiones. Esperamos que nuestras propuestas sirvan de base para otras investigaciones y que puedan ser herramientas útiles en el ámbito de la creación y la edición.

Modelo de tesis

Según el doctor Restituto Sierra Bravo, Profesor titular de Métodos y Técnicas de Investigación Social de la UCM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, en publicación sobre metodología documental "Tesis doctorales y trabajos de investigación científica", publicado por Paraninfo en 1988, las tesis pueden clasificarse por su amplitud como monográficas o panorámicas. En nuestro caso el planeamiento es de tipo panorámico, ya que aunque éste conlleve algunas dificultades específicas, es que mejor se ajusta al planteamiento de nuestra tesis.

"...dada su amplitud, sólo puede tener normalmente un carácter descriptivo o compilativo, lo que no impide su interés científico si logra reunir materiales científicos hasta entonces dispersos y dar lugar a nuevas síntesis de los mismos"

Pág. 116, Cáp. 4.5.1

² En el site "JAM" ([WWW.jamillan.com/index.htm#Sobre la Internet](http://WWW.jamillan.com/index.htm#Sobre%20la%20Internet)) encontramos una referencia a una propuesta en el Senado para crear un Museo Digital (<http://barrapunto.com/article.pl?sid=02/12/19/197210>) que conserve los contenidos de las Webs en español

Siguiendo la clasificación temática propuesta por el doctor Sierra, nuestro planteamiento de tesis es:

- ? **panorámica** en cuanto a su amplitud,
- ? **actual** en relación a su alcance temporal,
- ? en cuanto a su naturaleza sería de tipo **empírica** (implica el estudio de una determinada realidad observable) al ser una observación documental de tipo crítico evaluativo,
- ? y **descriptiva** (de una situación editorial concreta) en cuanto a su carácter.

Dificultades de la investigación

De carácter general

- ? Márgenes difusos de acotación de la práctica de la Poesía Visual
- ? La magnitud de las dimensiones de la red, como campo de recogida de datos
- ? Complejidad tecnológica de los sistemas de ordenación documental
- ? Diversidad y complejidad tecnológica de los sistemas relacionados con la edición dinámica en Internet

La escala de la red, 2002

En la *World Wide Web* o Malla Mundial esperan la visita de alguien 800 millones de páginas: quien quisiera leerlas dedicando a ello una jornada laboral normal, pero sin festivos ni vacaciones, tardaría veinte mil años... Sin embargo, eso no es todo: el total de los contenidos que mueven los grupos de discusión (news groups) puede perfectamente cuadruplicar el contenido de la *Web*. Y el conjunto del correo electrónico que circula por el mundo supera con mucho las cifras anteriores.

Hoy en día hay unos 5 millones de dominios (los nombres que siguen al signo @ del correo): a cada uno pueden corresponder muchas direcciones de correo electrónico. El tráfico por la red se dobla cada 100 días: hace ya un año que en Inglaterra circulan más datos que voz por las líneas telefónicas... Las cifras de comercio basado en la red que se prevén para el futuro inmediato superan la actividad económica de muchos países.³

Aunque el tema elegido de investigación es de carácter marginal, dentro del discurso general del arte, su presencia en la red, ya sea como publicaciones especializadas o bien como material referencial, es abundante. En los primeros acercamientos a la recogida de documentación "*online*", en los estudios previos encontramos un número desmesurado de entradas relacionadas.

3

José Antonio Millán .*Breve Historia de la Internet .El fruto caliente de la guerra fría.*
WWW.jamillan.com\histoint.htm

Una breve historia de Internet. Autores: Barry M. Leiner, Vinton G. Cerf, David D. Clark, Robert E. Kahn, Leonard Kleinrock, Daniel C. Lynch, Jon Postel, Lawrence G. Roberts, Stephen Wolff
<http://WWW.ati.es/DOCS/internet/histint/>

Otras referencias sobre la historia de Internet
<http://WWW.ati.es/DOCS/internet/histint/>
WWW.geocities.com/~anderberg/ant/history.htm
WWW.isoc.org/internet/history
WWW.mids.org/mn/904/large.html
WWW.w3.org/History.html
WWW.silvalonline.com/secret.html
WWW.internetvalley.com/intval.html

Como muestra de la dificultad del trabajo de pre-selección, damos los datos de entradas que nos ofrecieron algunos de los buscadores más habituales, bajo búsquedas como "poesía visual", o "visual poetry"

Tabla 1. Número de entradas: Entradas de PV/VP en buscadores , Septiembre 2002

| Buscador, o motor de búsqueda | poesía visual | visual poetry |
|-------------------------------|---------------|---------------|
| Google | 28 600 | 491 000 |
| Ozú | 120 000 | 1 040 |
| Altavista | 9 305 | 140 499 |
| Lycos | 1 491 | 590 |
| Yahoo | 7 | 99 |
| Temáticos | 77 | 14 |
| Infoseek | 30 | 14 |

Sólo el número de buscadores disponibles es abrumador:

Tabla 2. Número de buscadores

| Número de buscadores | |
|----------------------|------------------|
| 501 000 | según Google |
| 5 634 | según Hispavista |
| 273 00 | según Ozu |

Volumen de las fuentes documentales

Entendemos que la red Internet procura herramientas al investigador que abren grandes expectativas pero que conllevan ciertas dificultades:

"La documentación se puede considerar como un elemento del sistema de información o como un sistema en sí mismo. En el primer caso, según se ha indicado, la documentación alarga o prolonga el sistema de información en cuanto recoge, ordena, clasifica, analiza y conserva los documentos en los que se contienen informaciones, con el fin de ofrecer a las personas interesadas una información determinada: información sobre los documentos que la contienen, con o sin su resumen, o incluso mediante el documento mismo.

Se pueden encontrar antecedentes de la documentación, considerada como conservación de documentos informativos, en tiempos muy remotos. Sin embargo, en nuestro tiempo es cuando la documentación está experimentando un desarrollo en progresión geométrica.

La razón de ser de esta evolución se encuentra en la llamada explosión informativa que caracteriza al mundo moderno, explosión extensible a los documentos, que son los soportes materiales de la información. Como prueba de esta explosión, en el campo científico se aducen las siguientes cifras recogidas por Coll-Vinent (1978, 25): En 1800 se publicaban sólo en Europa 100 periódicos científicos. En 1850, eran ya 1.000; en 1900, pasaron a 10.000. Hoy se publican los 100.000 y para el año 2000 esta cifra alcanzará el millón.

De acuerdo con D. R. Fosket y M. Hill (1983, V) y como ha evidenciado D. Bell en su obra "La civilización postindustrial" vivimos en una edad en la que la información ha sucedido a las materias primas y a la energía

como la mercancía primera, aunque la habilidad en lograr y usar información ha sido siempre uno de los rasgos distinguidos del hombre educado.

La razón, pues, del desarrollo de la documentación en progresión tan geométrica, se encuentra en la proliferación de documentos que contienen información. El hecho de que, como afirma gráficamente R. Caude (1968, 8), el documento es un animal caprichoso, pues la mayoría de las veces es imposible encontrarlo, y cuando por fin lo encontramos, o no nos sirve de nada o nos inunda de informaciones inútiles, ha hecho necesario un desarrollo paralelo de las técnicas de la documentación que, según se ha señalado, tienen por objeto la recolección, ordenación, clasificación, análisis, conservación y difusión de los documentos, desarrollo que encuentra su expresión más reveladora en la tele-documentación o empleo actual de los ordenadores para efectuar las operaciones documentales acabadas de enumerar.

En la actualidad, existe a disposición de profesionales, industriales y especialmente científicos, una gran masa de medios documentales y documentos muy diversos en la que se contiene una inmensa cantidad de información, y a la que se van acumulando las nuevas informaciones que se originan en progresión creciente. Por ello, para estar informado, no se trata ya de almacenar en la memoria muchas ideas y noticias, sino de poder acceder a una buena documentación y saber utilizarla.

...

El exceso de información puede funcionar como ruido, si no está organizado de tal manera que permita su acceso de una manera lógica y estructurada conceptualmente y no analógicamente o por coincidencias formales⁴

Organización de las entradas en los buscadores. Sistemas de indexado

La desorganización temática es un problema en la localización y selección de fuentes. Los algoritmos de búsqueda no están basados en una ordenación lógica conceptual de la entrada sino en una identificación de similitudes analógicas con la solicitud de entrada, establecida sobre las palabras clave o cadenas de palabras de texto. La primeras pueden operar booleanamente entre sí, pero no están clasificadas en jerarquías temáticas, taxonómicas.

Las escasas clasificaciones temáticas que encontramos en algunos buscadores, no suelen responder a criterios muy especializados, al menos en los motores de búsqueda más populares o en los grandes portales de consumo masivo

Una vez entramos en un "sitio" especializado, y dependiendo de la calidad y complejidad técnica de este, sí podremos acceder a búsquedas más especializadas, localizar y acceder a estos lugares privilegiados. Localizar y acceder a estos auténticos centros de documentación dentro de la *Web*, sería uno de los posibles procedimientos de la investigación, aunque utópicos probablemente.

En el trabajo que presentamos hemos limitado tanto las entradas elegidas como las herramientas instrumentales (programas y sistemas informáticos), utilizadas, con la intención de sintetizar el proyecto en los aspectos conceptualmente más relevantes del mismo.

En relación a las entradas, no toda la información consultada, conectada analógicamente a la referencia de "Poesía Visual", nos ha parecido relevante. Sin embargo, otras entradas, en las que no figura explícitamente el término, sí han sido integradas en el proyecto, por estar, conceptual o metodológicamente ligadas al contenido referencial del trabajo.

Aspectos tecnológicos

Sobre los motores de búsqueda y otras herramientas utilizadas, hemos realizado también un ejercicio de economía. Tras probar diferentes alternativas hemos elegido las herramientas que entendemos como más estandarizadas, por su funcionalidad, compatibilidad y fácil acceso.

⁴ Dc. Sierra. Obra citada

Tabla 3. Herramientas utilizadas: software

| | |
|--------------------------|-----------------------------|
| MOTORES DE BÚSQUEDA | GOOGLE |
| WEB SPIDER | TELEPORT PRO 1.29.1590 |
| EDITORES HTML | DREAM WEAVER XP, MACROMEDIA |
| EDITORES FLASH | FLASH XP, MACROMEDIA |
| EDITORES DE IMAGENES Web | IMAGE READY 7.0, ADOBE |
| | PHOTOSHOP 7.0, ADOBE |
| | FIRE WIRE XP, MACROMEDIA |
| BASE DE DATOS | ACCESS 2000, MICROSOFT |
| OCR | OMNI PAGE PRO 10, CAERE |

Sobre Google, encontramos un comentario no corporativo (en el propio buscador se autopublicitan las excelencias de su servicio) en un artículo de Javier Candeira, publicado en JAM⁵, del que reproducimos un amplio extracto y que ilustra, por otro lado, una de las líneas de selección de material que hemos utilizado para nuestro trabajo de recopilación y la estructura lógica de filtrado colaborativo que utilizaremos en nuestras conclusiones finales:

El mejor buscador de Internet que hay en este momento, sin ninguna duda, es Google.....

El sistema que emplea Google para refinar sus búsquedas no es otro que nuestro viejo amigo el filtrado colaborativo, extraído de una información que los autores de los sitios *Web* publican de forma implícita en sus páginas: los enlaces hipertextuales.....en Google cada enlace es una voto por la página a la que apunta. Este sistema no pillará por sorpresa a los lectores que conozcan el mundo académico, donde una de las métricas de calidad del trabajo que se realiza es el famoso y temible "citación index", el repertorio de citas que unos científicos hacen del trabajo de los demás, pero ordenado por receptores. Cada cita en un trabajo académico es un tributo, un respaldo al trabajo de un colega.

Un enlace, un voto. En esa gran votación constante que es la masa de hipertexto que compone la *Web*, cada decisión de enlazar es realizada por un humano que, enlace por enlace hipertextual, va expresando una opinión sobre la calidad de la información de destino. Esto no es nada nuevo como concepto: otros buscadores como Excite ya clasificaban las páginas *Web* por un procedimiento similar, pero se ve que lo hacían peor, porque los resultados de Google son espectacularmente más pertinentes.

Según lo poco que revelan acerca de sus algoritmos los técnicos y directivos de la compañía, Google refina el método mediante un sistema de recursividad.

Las páginas que se consideran más valiosas son las más enlazadas, y Google concede distinto valor al texto que hay en el propio enlace y al texto que lo rodea. Pero un enlace que provenga de una página más valiosa es a su vez más valioso, en un bucle de realimentación positiva que refina los resultados. En cierto sentido, Google realiza el recorrido de seguir un enlace a otro, calculando el valor de cada bucle (A enlaza a B enlaza a C enlaza de nuevo a A) y realizando el mismo proceso que un esfuerzo de la memoria narrativa por seguir el discurso hipertextual.

En este proceso recursivo Google no sólo le ahorra esfuerzo al receptor de la información, a la persona que la busca; tampoco requiere del emisor que la publica ningún tipo de manipulación extra, ni la asignación de categorías temáticas como hacen los sistemas de recuperación documental por campos y claves. Quien hace una página *Web* sólo tiene que enlazar a la página que le interese, y procurar ser lo bastante interesante y publicitarse bien para ser, a su vez, receptor de enlaces hipertextuales. En la maraña de referencias resultante, Google se encarga del resto.

⁵ Javier Candeira .*La Web como memoria organizada: el hipocampo colectivo de la red.*

Como en el ejemplo del software libre, cada uno aporta su poquito de información, su trozo de la maraña, y sin embargo todos disfrutamos del total. Se reparte el trabajo y se comparten sus frutos. Compárese con los directorios como Yahoo, donde cada sitio es evaluado por una persona para decidir en qué categoría hay que incluirlo, o cada editor ha de proponer la lista de palabras claves y categorías en las que quiere que aparezcan sus páginas.

.....

Google funciona porque incorpora la gran cantidad de conocimiento y experiencia expresados en los enlaces hipertextuales, y los manipula como tales, usando esa meta-información (información acerca de la propia información que almacena en su base de datos) para buscar más "inteligentemente" y dar mejores resultados. Por el contrario, Altavista no utiliza la información que su base de datos contiene sobre esa propia información, y el resultado es sólo información. Es el usuario el que tiene que hacer el esfuerzo mental de selección, y en ocasiones recorrer un número mayor de resultados para encontrar el dato buscado.

En este sentido Google tiene un gradiente de concentración de información: devuelve el mismo número de resultados que Altavista, pero los mejores están más cerca del principio de la tabla. Para robar otra metáfora, esta vez de las matemáticas, es como si Google elevara la información al cuadrado, aplicándosela a sí misma, y así extrajera migajas de conocimiento.

.....

Apenas estamos comenzando a vislumbrar el potencial de estas tecnologías. Podemos ver la *Web* de dos formas, como en estas imágenes en las que el fondo y la figura se invierten, y lo mismo nos parece un ánfora o una copa que un par de caras enfrentadas vistas de perfil. Al igual que la escritura tiene un significado distinto para el emisor que para el archivero, para Gutenberg que para Platón, la *Web* tiene dos caras. Por un lado, la *Web* es un medio de comunicación, por otro lado es un repositorio de información y datos, un sistema de memoria exenta.

Cuando ambas figuras se mezclan en una sola, lo que vemos es un sistema inteligente de memoria, una memoria autoorganizada y navegable. La *Web* que emerge de experiencias de moderación colectiva como Slashdot, buscadores que extraen la información implícita en los enlaces como Google y sistemas de filtrado colaborativo como el mecanismo de recomendaciones de Amazon es una memoria colectiva e interrelacionada, el hipocampo cibernético de nuestra noosfera.

Limitaciones de la extracción de documentación

La primera intención de recopilación completa, de los "sites" investigados, para su almacenamiento y posterior navegación "off line", fue en la praxis imposible, ya que sólo las publicaciones realizadas con lenguajes HTML o DHTML básicos (sin apoyo en tecnologías complementarias, como la conexión a bases de datos, o los *applets*⁶, o las realizadas básicamente con la tecnología de Macromedia "Flash") admitían su descarga con las tecnologías disponibles en estudio.

⁶ *Applet*, según Vocabulario de ordenadores e Internet: José Antonio Millán (WWW.jamillan.com/vv_applet.htm)

A grandes rasgos, los procesos implicados en las páginas *Web* se pueden ejecutar en dos lugares: en el servidor (el ordenador conectado a la red, donde reside la página) o en el cliente (el ordenador del usuario). Una consulta de base de datos, por ejemplo, se lleva a cabo en el servidor, aunque la orden parte del cliente. Pues bien: los *applets* son el caso opuesto: las pequeñas aplicaciones (es decir, programas), que el servidor manda al navegador de un usuario para que se ejecuten allí. Suelen estar escritos en el lenguaje Java, cuya potencia reside en que se puede ejecutar en cualquier sistema operativo.

Los *applets* son responsables de muchos efectos que se ven en las páginas *Web*, por ejemplo animaciones (aunque no siempre que hay una animación se debe a un *Applet*). Una vez cumplido su cometido, no se quedan residentes en la memoria del usuario (como los programas normales), sino que desaparecen.

Mucha gente cree que el nombre viene de la marca Apple, pero ahí hay solamente una confluencia casual. En origen es un diminutivo de *application* a través de la reducción a *appl-* y la unión del sufijo *-et*. Esta terminación de diminutivos

Características de las fuentes documentales de la investigación

Como fuentes documentales en esta tesis se ha elegido una concordancia entre la fuente documental y el objeto parcial del estudio de la investigación, ya que se estudiará la problemática de las publicaciones en la red WWW, utilizando como recurso las propias fuentes documentales halladas en este circuito documental, lo que exige una lectura crítica doble de los materiales y será necesario, ocasionalmente, recurrir a fuentes documentales "*off line*" tradicionales.

Se ha insistido escrupulosamente en la verificación de los datos obtenidos, consultándose las publicaciones científicas referenciadas cuando su fiabilidad pudiera ser dudosa.

Las fuentes tradicionales de documentación son, según el Dr. Sierra (Cap. 7, op. cit.)

- ? Los sistemas bibliotecarios.
- ? Los centros de documentación.
- ? Los sistemas de tele-documentación.

En la red encontramos características comunes de todos estos sistemas, ya que se integran desde bases de datos de búsqueda de información y motores de búsqueda entre redes, hasta versiones adaptadas a la Web de publicaciones convencionales impresas

La información y la comunicación, tan estrechamente relacionadas y complementarias entre sí, son la base de un conjunto de ciencias nuevas, que está adquiriendo hoy una importancia creciente dado el extraordinario desarrollo moderno de las comunicaciones informativas. Dr. Sierra, (Cap. 6.4, op. cit.)

Inestabilidad de las fuentes

El soporte mediático de información que manejaremos es muy dinámico y versátil, lo que condiciona que las publicaciones y los documentos almacenados sean frecuentemente modificados o complementados, o bien se muden de localización. Otras veces estos documentos son "abandonados" en la red después de cumplir sus funciones temporales originales, generando un cierto ruido en el medio.

La fragilidad de este campo editorial hace que la compilación y ordenación "*off line*" contenidos sea de interés como material de investigación, por la posibilidad de su consulta sin necesidad de conexión a la red. Aún más en un futuro próximo, en el que estos materiales desaparezcan definitivamente del mundo virtual "*online*".

Inestabilidad de los enlaces

La mutabilidad de las fuentes está relacionada con el otro elemento fundamental, su enlace hipertextual. A lo largo de este estudio hemos ido comprobando cómo el sistema de interconexiones entre documentos está con frecuencia quebrado por diversas causas, como el cambio de ubicación de la fuente, su cambio de denominación o su desaparición. Algunas veces existe un re-direccionamiento, propuesto por el editor o el servidor, pero frecuentemente hay que recurrir de nuevo a buscadores, para confirmar la presencia en otro punto de la red del documento al que queremos acceder. Los vínculos

(similar a nuestras formas en -ito) lo tomó el inglés del francés: por ejemplo, de pochette, "bolsita", salió en inglés pocket, "bolsillo". Por tanto, el significado sería "aplicacioncita", y este es precisamente uno de los nombres que se han propuesto para el *Applet* en castellano.

El problema es que la palabra inglesa sugiere, también por su brevedad, algo diminuto, mientras que las siete sílabas de aplicacioncita anuncian todo lo contrario. Se ha sugerido también (en la lista Spanglish) apli, apócope de aplicación. El recurso de apocopar se va extendiendo progresivamente, sobre todo en el lenguaje infantil y colegial (seño, por "señorita"), y la solución no queda mal, aunque, en lo que he ido viendo, no ha cundido.

El vocabulario de la Asociación de Técnicos de Informática sugiere applique, probablemente por pura proximidad fonética (y un cierto juego con aplicar), aunque el término se refiere a una lámpara o candelabro que se fija en la pared y vino directamente del francés applique.

Por último, siempre quedaría la adaptación directa *Applet*. En el Diccionario académico hay otras cuatro palabras llanas (es decir, acentuadas en la penúltima sílaba) acabadas en -et: plácet, tácet, clóset y básquet. Dos son latinas y dos inglesas, de modo que: ¿por qué no?

rotos son un gran problema de inestabilidad en los directorios temáticos. Es como si en una biblioteca se cambiara la ubicación de los volúmenes, pero permanecieran accesibles las versiones antiguas de localización del catálogo.

Verosimilitud de las fuentes

La fácil e inmediata accesibilidad al sistema hace posible la localización de gran cantidad de documentos publicados. Pero por otra parte, el tipo de estructuración horizontal, de publicación autónoma de la red, que no establece apenas sistemas de supervisión y control sobre lo editado en su red (aspecto que conlleva grandes ventajas en relación a la edición independiente), hace que el control efectivo de la fuente y la fiabilidad de esta sean prácticamente inexistentes. Incluso las presentaciones editoriales que llevan detrás de sí una trayectoria crítica y rigurosa, por ejemplo la "Enciclopedia Británica", no están a salvo de posibles filtraciones de *contra información*, como acción *hacker*,⁷ u otras manipulaciones extraoficiales. Esto no sería un problema en nuestro caso, ya que el perfil editorial elegido no es fuente de este tipo de ataques, más centrados en cuestionar cierto sentido de la autoridad totalitaria. Si es un problema, sin embargo, el carácter crítico (el rigor de las citas de textos, obras o acontecimientos) de los textos que encontramos y que se refieren a nuestro ámbito de interés. Hemos procurado en todo caso contrastar la información para asegurarnos de su verosimilitud.

En cualquier caso, uno de los retos de esta investigación es que el objeto de la investigación es a su vez la fuente principal del estudio.

Recopilación de fuentes

Tipos de recopilaciones

Las recopilaciones que realizaremos serán:

- ? De tipo puramente referencial: títulos, autores, descripción de contenidos, estructura mediática, situación, y comentarios críticos
- ? De carácter documental con reproducción de contenidos parciales de las publicaciones: imágenes, textos, hipertextos, interactivos,...
- ? De carácter documental con contenidos completos, "*sites*" (*mirrors*) completos con sus hipervínculos

Condicionamientos de las recopilaciones

La extensión y características de los datos de la recopilación esta condicionada por

⁷ Encontramos numerosos ejemplos de activismo hacker en los que se ha realizado un *mirrors* de un *site* y se ha vuelto a subir a la red una vez manipulado, las víctimas han sido entre otras la CNN, o en el terreno artístico, La Bienal de Arte de Withney. En el campo de acción artística estas acciones han sido frecuentes en grupos como 0100101110101101.org

During '99 0100101110101101.ORG is in the limelight for its copy-paste strategy, carrying "fake" over to a digital format for the first time. Over one year they entirely copy and duplicate three *Websites*: Hell.com, Art.Teleportacia.org and Jodi.org. Pure data duplication, no meaning, no theories. Hell.com immediately threatens with an international lawsuit for copyright violation. The international press (The New York Times, Le Monde, Britannica, Haaretz) realizes that, in the friendly world of net.art, there is an organization dedicated to systematic data duplication and identity forgery. This provokes a wave of debate about the "commercialization of *Web art*", authenticity, copyright and the very nature of digital art.

«The belief that information must be free - says Renato, 0100101110101101.ORG spokesman - is a tribute to the way in which a very good computer or a valid program works: binary numbers move in accordance with the most logic, direct and necessary way to do their complex function. What is a computer if not something that benefits by the free flow of information? Copyright is boring»

Years later the three copies are still inside 0100101110101101.ORG's *Website*: they symbolizes a digital monument to the principles upon which the Internet runs.

(<http://WWW.0100101110101101.org/home/copies/index.html>)

- ? Las características técnicas y mediáticas de las publicaciones. Hay estructuras de publicación que no admiten su descarga *off line*, por sus características de interacción en línea, o por la estructura de su programación y edición
- ? Las diferentes disposiciones de los agentes editoriales en relación a la cesión de permisos y autorizaciones para utilizar reproducciones y disponer de material con derechos de autoría intelectual

El material recopilado cumplirá la función de establecer una recogida de datos objetiva que será de interés no sólo para nuestra investigación sino que, como trabajo de campo documental será de utilidad para futuros estudios ya que, al ser la red un medio en perpetua transformación en cuanto a estructura y contenidos, puede ser de utilidad fijar y acotar la presencia temporal de la batería de datos y referencias que se recojan en este estudio.

Metodología de la investigación

Definición de objetivos

Pretendemos alcanzar las siguientes metas:

- ? Estudio previo de los aspectos generales relacionados con la poesía visual y la edición independiente, con el sentido de fijar los elementos de base sobre los que se fundamentará la investigación.
- ? Evaluación de las posibilidades editoriales abiertas en el campo editorial, en relación a la Poesía Visual, que utilizan como medio y soporte la red de comunicación "*World Wide Web*".
- ? Recopilación de muestras significativas de proyectos editoriales y material relacionado con el tema propuesto: "la poesía visual" publicadas en el contexto mediático establecido, la red WWW, que puedan servir como apoyo documental de futuras investigaciones.
- ? Compilación temática suficientemente exhaustiva de las muestras recogidas.
- ? Creación de un *marco topográfico* del campo editorial relacionado con la PV
- ? Análisis de los modelos de organización y catalogación de material, existentes en la red
- ? Creación de una propuesta de estructuración de modelos específicos de de organización de documentación
- ? Creación de un modelo de estructura de publicación especializada en el tema propuesto en la red

Acotación espacio temporal

Como límite temporal, se ha fijado para este estudio el correspondiente a las publicaciones presentes en la red WWW, entre los años 2003-04, y dada la extensión del campo de la red, se ha planteado la selección de muestras significativas, atendiendo a criterios de interés temático o tipológico.

Uno de los criterios seguidos de selección, es el de vinculación cruzada de documentos. Una *Web* será más "pertinente" como muestra en la medida que esta más referenciada hipertextualmente por otras publicaciones especializadas.

En otros casos, lo específico de la estructura o contenidos de algunas publicaciones ha hecho que sean integradas en el presente estudio.

Procedimientos empleados en el estudio

La metodología de trabajo se basa principalmente en la investigación directa sobre el campo propuesto, la WWW, en relación a la recogida de datos y análisis de sistemas de organización del material a investigar y el establecimiento de contactos directos y personales con los editores y poetas visuales que amplíen la perspectiva y concreten aspectos difusos del campo de observación.

Para esta toma de referencias de primera mano, se ha participado en eventos relacionados temáticamente con la PV y la red WWW y se han organizado algunas propuestas en este sentido durante la duración de este estudio, como sistema de contacto directo con creadores, teóricos, y editores de Poesía Visual.

Se publicó, como preliminar al estudio, una página *Web*, "www.poesiavisual.org", como plataforma de contacto y soporte interactivo de intercambio de información con los colectivos e individuos relacionados con el proyecto.

A. Estudio general del marco teórico del tema referencial, la poesía visual y la edición independiente

Localización y lectura de publicaciones relacionadas temáticamente con la PV.

- ? Publicaciones "*on y off line*"
 - ? Publicaciones impresas: libros, revistas, artículos y ensayos
 - ? *Sites* temáticos WWW
 - ? Catálogos y "Libros de artista"

Hemos valorado en todo el diferente rigor científico asumible en cada publicación consultada.

B. Selección y aprendizaje del uso de las herramientas tecnológicas apropiadas para la realización del estudio

- ? Navegadores, buscadores y programas de descarga de *sites*
- ? Programas de edición de imágenes para la *Web*
- ? Programas de edición HTML y Flash
- ? Bases de Datos

C. Trabajo de campo, recogida de datos "*online*"

- ? Compilación de publicaciones, *on line* WWW
 - ? *Sites* temáticos
 - ? Artículos
 - ? Obras y proyectos de PV

D. Contactos e intercambios con poetas y editores a través de la red y participación en eventos (contacto directo con editores y poetas visuales)

- ? Edición *on line* de una *Web* provisional, 2002
- ? Diseño y envío de un modelo de cuestionario
- ? Contacto y participación de eventos relacionados con la PV
 - ? Seminarios
 - Video poesía, Circulo de BB.AA. Madrid, 2002
 - Jornadas sobre: Cerebro Mente, Circulo de BB.AA. Madrid, 2002
 - Certámenes de editores independientes: "Edita 2003", presentación de video poemas y ponencia. Huelva, Punta Umbría, 2003
 - ? Presentaciones públicas de poesía visual
 - Edita 2003. Huelva, Punta Umbría, 2003
 - Ven y vino, El mono de la tinta, Madrid 2004
 - Centro de Arte Moderno, Madrid 2004
 - Participación en la "Muestra incompleta de poesía visual, experimental y mail-art en España. TO2 o casi TO2", CD recopilatorio de poetas visuales españoles, editado por CerO la Izquierda, Julián Alonso, Dep. legal: P-31/2004

- Participación en la “Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español”, sección de poesía intermedia (biblioteca de consulta), organizada por Fernando Millán. MACBA. Barcelona 2005
- ? Organización de eventos relacionados con la PV, como co-comisario
- MAD.03., *sección arte público*: Poesía Visual Urbana
- MAD.03., *sección arte público*: Microespacios

Desarrollo de la investigación

La secuencia de fases que se ha cubierto en esta tesis es la siguiente

- ? 1º Análisis previo de los objetos teóricos del estudio: la PV y la edición independiente
- ? 2ª Compilación de publicaciones en la WWW: fuentes documentales
- ? 3º Estudio del campo editorial: estudio de las muestras
- ? 4º Estudio de modelos de ordenación existentes en la WWW
- ? 5º Propuesta de modelos de taxonomía editorial y sistemas de ordenación y publicación
- ? 6º Elaboración de las conclusiones

Estructura de la redacción

A continuación exponemos la estructura de la redacción de la tesis

Parte 1.

Acercamiento teórico a la investigación:

Aspectos teóricos y reflexiones del autor sobre los temas que configuran el marco conceptual de la investigación.

La poesía visual

[Introducción a la PV y a la necesidad de de-construcción poética del lenguaje]

- ? Problemática en la acotación de lo poético y la poesía visual
- ? Poesía, lenguaje y sociedad
- ? Poesía, aspectos cognitivos. Cerebro, percepción, sinestesia

La edición independiente

[Introducción a los aspectos generales relacionados con la edición independiente]

- ? La edición independiente
- ? El problema de la propiedad en el ámbito de las ideas

Parte 2.

Desarrollo de los aspectos experimentales de la investigación

Desarrollo de la investigación en sus aspectos teórico-prácticos, recogida y análisis de muestras y

Fase 1:

Trabajo de campo, observación y recopilación

Recogida de datos

- ? Compilación de muestras significativas de publicaciones especializadas agrupadas por tendencias

Fase 2:

Análisis y ordenación de editores y obras

- ? Estructuración de un marco topológico de la edición de PV en la red

Parte 3.

Propuesta de síntesis y conclusiones

- ? Deducción de los elementos estructurales que permiten la creación de un marco taxonómico para la edición de PV en la red
- ? Estructuración de una base de datos de PV como elemento catalogador de documentos
- ? Desarrollo del diseño de la estructura de una publicación temática modelo
- ? Conclusiones finales del estudio

[I] PARTE PRIMERA.

TEORÍA Y REFLEXIONES SOBRE EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN.

[I] 1. LA POESÍA VISUAL

- [I] 1. A PROBLEMÁTICA EN LA DEFINICIÓN DE PV**
- [I] 1. B SOBRE LO POÉTICO Y EL LENGUAJE**
***<LA RENTABILIDAD SOCIAL
DEL USO NO UTILITARIO DEL LENGUAJE>***
- [I] 1. C CEREBRO, PERCEPCIÓN Y SINESTESIA**

[I] 2. LA EDICIÓN INDEPENDIENTE

- [I] 2. A LA EDICIÓN INDEPENDIENTE**
- [I] 2. B SOBRE LA PROPIEDAD**
Y LAS ACTIVIDADES POÉTICO / ARTÍSTICAS

[I] 1. LA POESIA VISUAL

[I] 1. A PROBLEMÁTICA EN LA DEFINICIÓN DE PV

| | |
|--|----|
| MODELO DE ANTI-GÉNERO | 18 |
| Consideraciones generales..... | 18 |
| LA MIRADA DESDE LA CRÍTICA LITERARIA..... | 19 |
| DEFINICIONES PERIFÉRICAS, LA MIRADA DEL ACTOR..... | 25 |
| Enmarcación de las características de la PV | 25 |
| Apuntes de algunos poetas visuales a la definición de PV | 27 |

| | | |
|------------------|--|----|
| Imagen 1. | Disco de Phaistos, 1700 AC | 20 |
| Imagen 2. | Simmas de Rodas "Las Alas", 300 AC | 21 |
| Imagen 3. | "Coup de dés" de Mallarmé. | 22 |
| Imagen 4. | Caligramas de Apollinaire | 24 |
| Imagen 5. | John Cage: Graphical Mesostics with "m" | 25 |
| Imagen 6. | Ponencia y fotograma del video poema <i>Memoria</i> . Edita X, Huelva 2003 | 25 |
| Imagen 7. | Reiner Strasser | 33 |
| Imagen 8. | Andre Vallias | 35 |

Modelo de anti-género

Las dificultades que surgen del intento de concretar el ámbito de lo referido al mencionar “poesía visual” (PV), como un término genérico en el que recoger determinadas prácticas artísticas, se sitúan en un doble problema. Por un lado la necesidad de concretar qué es la práctica poética y por otro, como delimitar una serie de objetos, fragmentos del continuo de la realidad, con el adjetivo de visuales situados dentro de esta práctica y que de algún modo la conforman. En este apartado nos referiremos más directamente al segundo problema.

Consideraciones generales

Toda la poesía es estructuralmente visual. Si entendemos la poesía como una práctica literaria que se diferencia de la prosa, esta diferencia está basada en aspectos formales que se manifiestan fónica y visualmente en el texto. Mirando unas determinadas escrituras las pre-definimos como prosa o verso, aun antes de ser leídas, por la disposición de textos en la página

Toda lectura de un texto parte necesariamente de su percepción visual por parte del lector. En el caso de la poesía este hecho adquiere una relevancia fundamental. El aspecto físico de la página, la distribución de los poemas, el tamaño de la caja, la disposición de las estrofas, la longitud de los versos, el sangrado, el espaciado, la puntuación, la tipografía, predisponen al lector a enfrentarse al texto con unas expectativas determinadas. Incluso si no se conoce el idioma en que está escrito un poema, es posible aventurar conclusiones basadas únicamente en los componentes visuales del texto: densidad y lentitud si abundan los versos largos o si el poema no está dividido en estrofas; ligereza si se trata de líneas más cortas; armonía, equilibrio, vaivén, circularidad, caos, disgregación, etcétera. Cualquier lector de mediana competencia que abra un libro de poemas y se encuentre con un soneto pondrá en marcha un horizonte de expectativas configurado por la evocación de formas clásicas, por un cierto sentido de la armonía, por unos ritmos precisos, incluso por determinados temas, tópicos o recursos literarios, y, por supuesto, por toda la red de textos que sustentan la tradición del género y frente a los cuales se lee el poema.

Más allá de los componentes puramente tipográficos, la poesía tradicional se ha servido de otros recursos que dotan a los textos de la capacidad de traer a primer plano aquellos recursos gráficos que demanda el significado del poema en cuestión. El uso de los blancos o pausas y, relacionado con ellos, el encabalgamiento, son los más importantes. Si aceptamos que la división del material poético en líneas de verso es inherente a la poesía (no hacerlo significaría explicar el género en términos de contenido casi exclusivamente), tendremos que entender los blancos —equivalentes gráficos de las pausas fónicas— como componentes estructurales del poema. Durante siglos, poetas de todas las tradiciones han rentabilizado esta virtualidad de la poesía, privilegiando el final de verso —o de estrofa— como el lugar más apropiado para múltiples formas de extrañamiento.¹

Lo que se suele denominar como poesía visual no siempre es la construcción de un objeto gráfico. Encontramos dentro de esta denominación prácticas procesuales en las que el objeto desaparece, o debería desaparecer, como eje residual, y donde se combinan multitud de referencias sensoriales al margen de lo “estrictamente” visual. En las prácticas asociadas a la PV encontraremos una gran variedad de manifestaciones fónicas o performáticas, apoyadas en guiones “gráficos” que, por su materialidad como objeto visual, son potencialmente “fetichizables” y suplantables como mercancía cultural substitutoria del “evento-poético” inmatérico.

La referencia a lo visual como adjetivo tiene en esta práctica connotaciones multi-sensoriales, sinestésicas. Lo visual, funciona como apelación a experiencias perceptivas completas. Lo visual es mencionado en la PV, más como ampliación o negación de lo estrictamente literario (digital), que como afirmación de cualquier tipo de construcción icónica.

¹Victoria Pineda. *Figuras y formas de la poesía visual*.

Revista *on line*: Saltana revista de literatura y traducción, nº 1 2001-2002. Argentina
www.saltana.com.ar/1\docar\0439.html

La poesía visual no es necesariamente una práctica literaria. Aunque en sus orígenes esté ligada a los procesos de "lectura" de textos literarios secuenciales (más o menos anómalos, en su composición, o dirección de lectura) y el origen de su teorización como práctica artística provenga de ámbitos literarios.

La PV es más un cuestionamiento práctico del "hacer" de la poesía y el arte, que una práctica de "género" literaria o plástica.

El mismo término PV, tiene una connotación "histórica", está asociado culturalmente a determinadas prácticas vanguardistas del siglo XX que, pueden hacer pensar que es un territorio de la historia del arte y no un entorno de actuación práctica presente, en confrontación con los nuevos paradigmas lingüísticos y tecnológicos

«Poesía visual es una ampliación en la manera de entender la poesía, con un elemento generador de significación más, además del valor semántico y rítmico-sonoro de las palabras. La poesía visual está ligada a las vanguardias artísticas del siglo XX y, al mismo tiempo, totalmente en sintonía con los recursos ofrecidos por la informática que va diseñando nuevos contornos para la poesía en este nuevo siglo»².

Poesía experimental (PE), es un término menos problemático, también utilizado para agrupar esta práctica. Pero en adelante seguiremos utilizando el término PV, ya que la PE suele referirse también, en su conjunto, a las prácticas de poesía discursiva, que cuestionan también la tradición de la práctica poética, ampliando sus fronteras dentro del margen estructural de lo discursivo / temporal, y son ajenas a la voluntad de este trabajo.

Entenderemos la PV como un espacio de experimentación poético artística, en la que se produce una voluntad de iconfluencia sensorial, o fusión sinestésica en su formulación, y un cuestionamiento de las estructuras discursivas lineales de lectura. Aunque la práctica de la poesía visual esté relacionada con la imagen, la objetualización "gráfica", como residuo, puede no llegar a establecerse en todos los casos.

La mirada desde la crítica literaria

Entre los analistas literarios, la definición de PV se sintetiza, en fórmulas que permiten realizar ordenamientos de este material polimórfico.

El trabajo crítico literario se realiza a partir de los elementos siguientes:

- ❑ la conceptualización teórica del proceso lingüístico, por un lado, y de su historia, por otro
- ❑ el análisis del objeto residual del proceso poético, "el poema", que aunque sea en sí la misma formalización de la poesía, no encierra todo el mecanismo potencial de la producción de "lo poético" y, convertido en un objeto más, es dócil a la clasificación y agrupamiento

Para Laura López Fernández (3), la PV sería un "género", dentro de la PE, "la poesía visual constituye un género en sí misma y a la vez es una manifestación que forma parte de la poesía experimental". Aunque esta afirmación no es siempre compartida, ya que para muchos de sus autores sería un anti-género, o un movimiento combativo ante el concepto de género, como el sistema de regulación artística y literaria de una ordenación academicista, lo que ella misma denomina más tarde como "género iconoclasta".

² João Bandeira. .5º *Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental* Buenos Aires. Septiembre-octubre de 2002
www.poesiavisual.com.ar/2002/mi_poesia_visual.htm

³ Laura López Fernández. Un *acercamiento a la poesía visual en España*. Revista *on line* *Espéculo* N° 18, UCM. Madrid 2001
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/>

La introducción que nos propone al ámbito y al origen de la PV es bastante aclaratoria y sintética:

La poesía visual puede tener varias definiciones y manifestaciones pero existen unos puntos en común que la caracterizan. En un poema visual hay que tener en cuenta las relaciones que se establecen entre dos lenguajes como mínimo: el icónico y el verbal, aunque también puede participar en su aspecto visual el lenguaje sonoro, el fonético, el lenguaje matemático, etc. Estos lenguajes se entrecruzan y forman una especie de metalenguaje que opera de manera diferente a la poesía verbal. En el estudio de un poema visual hay que tener en cuenta una serie de elementos funcionales tales como el uso de la disposición tipográfica, el uso del color o su ausencia, el uso del espacio, la inclusión del diseño gráfico, fotografías, dibujos, partituras, el collage y otros componentes plásticos que pueden crear caligramas, pictogramas, ideogramas, poemas objeto, etc. En general, lo verbal y lo icónico convergen en un arte sincrético que da preferencia al carácter plástico y no discursivo de la poesía creando una zona sin restricciones entre lo verbal y lo no verbal y siendo a la vez de fácil acceso a una audiencia cada vez más amplia. Nos hallamos pues ante un género iconoclasta destinado a romper actitudes convencionales en el arte.

Por otra parte debemos recordar que la poesía visual no es una práctica estética inventada en el siglo XIX ni en las primeras vanguardias del siglo veinte. La existencia de caligramas y otros poemas figurativos es tan vieja como la poesía escrita, aunque obedece a distintos fines de acuerdo a la época en la que se ha producido. Un estudioso de la poesía figurativa contemporánea e histórica Dick Higgins en su libro *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature* (1987) menciona la posibilidad de que los dos primeros poemas visuales conocidos en occidente estén en el Disco de Phaistos, un disco griego del 1700 AC aproximadamente.

Pero el inicio de la poesía figurada en verso se atribuye al poeta griego Simmias de Rodas por el año 300 AC del cual se conservan tres caligramas ("El hacha", "Las Alas", "El huevo"). Simmias es conocido como el creador de la *technopaignie* o composición de poemas figurados en verso. El caligrama "El huevo" tiene que leerse alternadamente, el primer verso y luego el último, el segundo verso y luego el antepenúltimo hasta terminar en el verso central.

Un momento importante en la evolución de la poesía visual occidental se produce con los caligramas de Apollinaire quien reactiva de nuevo el género que había sido olvidado durante varios siglos. Nicole Marie Mosher en *Le texte visualisé. Le calligramme de l'époque alexandrine a l'époque cubiste* (1990) describe a Apollinaire como el primer poeta de occidente en usar la poesía visual por razones estrictamente líricas. Tradicionalmente los poemas visuales presentaban una semejanza entre texto e imagen siendo en su mayoría caligramas metafóricos religiosos, en forma de cruz o de altar, por ejemplo.

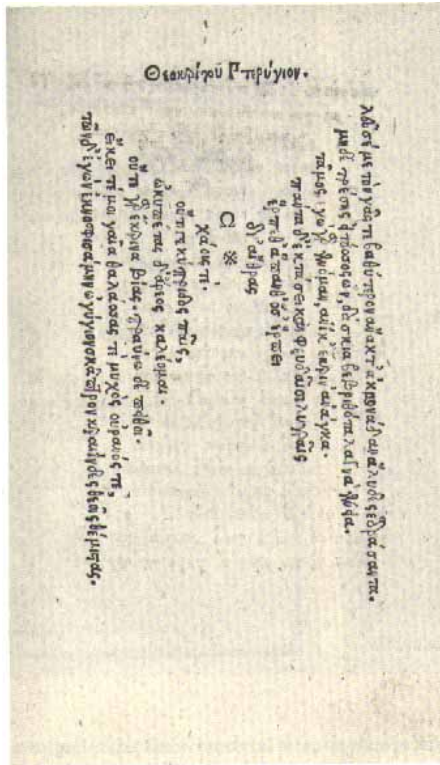
Con Mallarmé "Un golpe de dados..." (1897) y con Apollinaire "Lettre-ocean" (1914) se consolidan los primeros caligramas metonímicos en los que no hay semejanzas sino contigüidad entre el contenido y la imagen (Mosher 1990).

Con respecto a la poesía visual española anterior al siglo XX existe una tradición que Rafael de Cózar estudia en *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio* (1991) y Fernando Rodríguez de la Flor en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* (1995) destacando los carmina figurata y la literatura emblemática.

Imagen 1. Disco de Phaistos, 1700 AC



Imagen 2. Simmias de Rodas "Las Alas", 300 AC



Citamos también otra introducción a la temática de la PV que nos propone Vitoria Pineda.

La poesía visual, por tanto, depende en alto grado de la apariencia física del texto, que es no sólo su soporte sino su misma razón de ser (Bohn 1986: 5). A diferencia de otros géneros digamos «tradicionales», de base fundamentalmente oral, los visuales no son textos que puedan ser simplemente escuchados por el receptor, que de esta manera nunca llegaría a captar su naturaleza. Es un género donde priman los aspectos gráficos y que en ocasiones incorpora imágenes u otros elementos visuales junto con los signos lingüísticos o incluso en lugar de ellos. Según la clasificación establecida por Eleanor Berry (1993), estos poemas pueden presentarse en forma figurativa o no figurativa. A su vez, los poemas figurativos pueden ser miméticos o abstractos; los no figurativos, isométricos o heterométricos. Los poemas figurativos son, naturalmente, aquellos que representan «figuras», bien de los objetos a que se refiere el poema (un altar, una botella, un corazón: poemas figurativos miméticos), o bien de formas geométricas (un rombo, una pirámide: poemas figurativos abstractos). Por su parte, los poemas no figurativos disponen las líneas de verso sin el recurso a formas de figuras, como en los ejemplos citados de Gil de Biedma, Eliot y O'Hara (si la medida de los versos es siempre la misma serán poemas isométricos; si es distinta, heterométricos).(5)

Existen manifestaciones de poesía visual en todas las literaturas desde la Antigüedad. Por lo que respecta a la tradición occidental, sería posible trazar diferentes tendencias o etapas, según las modificaciones que el género ha experimentado a lo largo del tiempo. Grosso modo, serían éstas: 1) una primera época, la más larga de todas, que iría desde los comienzos de la tradición hasta aproximadamente principios del XVIII, en la que predominan los llamados «poemas de figuras»; 2) un segundo momento que comienza a finales del XIX con la experimentación gráfica de Una jugada de dados de Mallarmé y que continúa con los caligramas de Apollinaire; 3) una tercera corriente, impulsada por las innovaciones vanguardistas del XX, sobre todo el futurismo, el lettrismo, el imaginismo y los experimentos del verso libre; y 4) las manifestaciones del género desarrolladas a partir

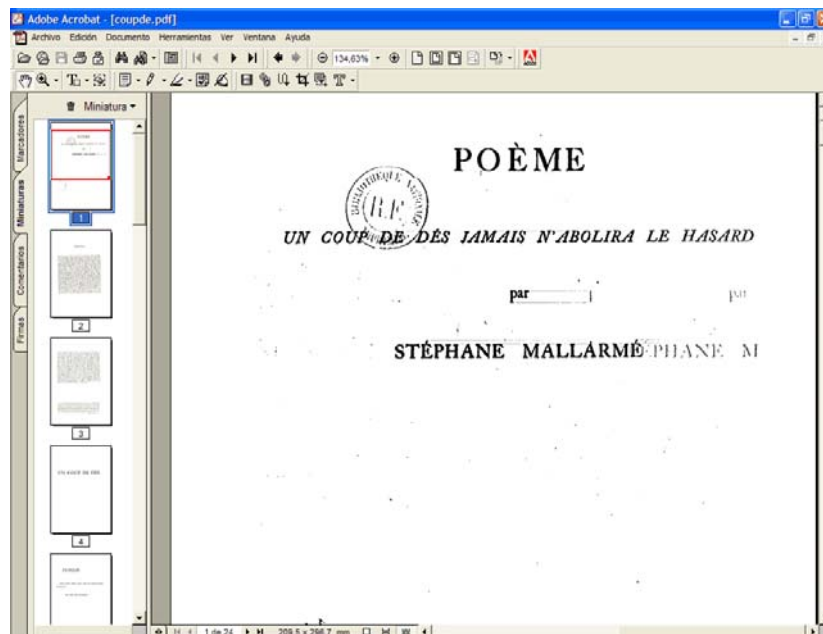
de los años cincuenta y sesenta del siglo XX y conocidas como «poesía concreta». A éstas podrían añadirse otras modalidades posteriores, como la poesía semiótica y la nueva poesía cibernética.⁴

Otra referencia definitoria de Juan Duchesne Winter:

La poesía visual, también denominada "poesía concreta", trabaja una escritura "general" en el sentido que le diera Jacques Derrida a este término en su Gramatología. La poesía visual incorpora a su textualidad una experiencia del trazo o "gramma" que rebasa el lenguaje estrictamente alfabético-verbal; es decir, esta poesía incorpora tanto la letra y los componentes de la escritura como todo tipo de imagen, en calidad de signos híbridos, abiertos a su múltiple valor lingüístico y plástico. En ese sentido la poesía visual es un acontecimiento espacial que libera la escritura del marco estrictamente verbal y lineal a que la ha sometido la civilización alfabética.

Ahora que nuestra época nos aproxima más rápido que nunca al fin de la civilización alfabética para adentrarnos en la civilización de la teleimagen electrónica multisensorial, ahora que el icono acaba con el predominio exclusivo de la letra y de la gramática, anunciando una escritura "general" pictográfica e ideográfica, resulta interesante echarle un vistazo al profético legado sigloveintista de la poesía visual. Décio Pignatari, uno de los fundadores del movimiento internacional de poesía concreta explicaba ya a mediados de siglo que el nuevo poeta visual se convierte en un "language designer" o diseñador de lenguaje, más que en portavoz del lenguaje. Postulaba en esos mismos años (>1950) otro fundador del movimiento internacional, Max Bense, que el poema se convierte en "un esquema de lenguaje que abandona el contexto gramatical y linealmente ordenado en favor de conexiones visuales de superficies". Afirma Mary Ellen Scott, explicando las ideas del concretista hispano-suizo Eugen Gomringer, que "los usos del lenguaje en la poesía de tipo tradicional no se han mantenido al ritmo de los procesos vivos del lenguaje actual ni del crecimiento rápido de las comunicaciones en el mundo contemporáneo. Además estos procesos de lenguaje y comunicación, en lugar de constituir una amenaza contra a la poesía, contienen en sí mismos las cualidades esenciales del enunciado poético: concentración y simplificación, enunciación abreviada a todos los niveles de comunicación, desde el titular, el slogan publicitario, hasta la fórmula científica --el mensaje visual rápido y concentrado, en otras palabras".⁵

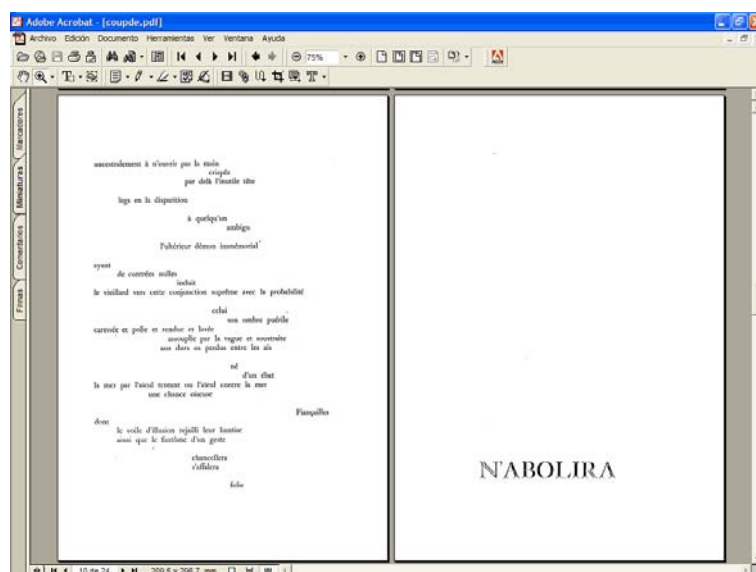
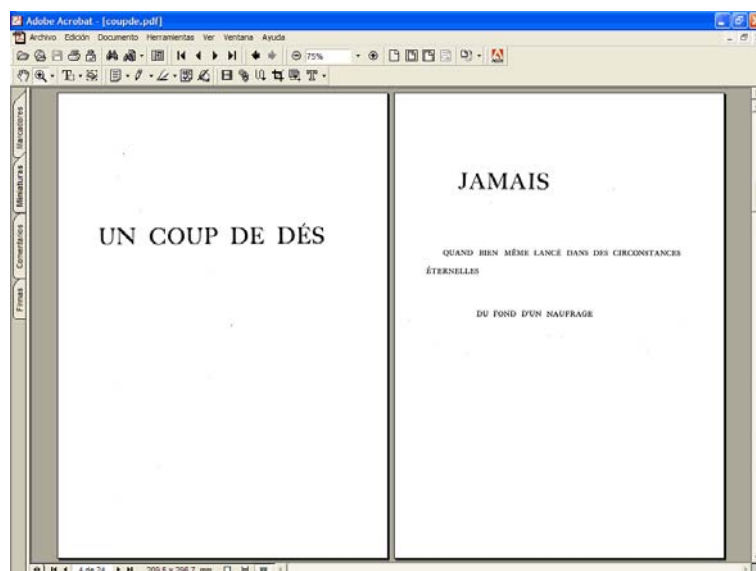
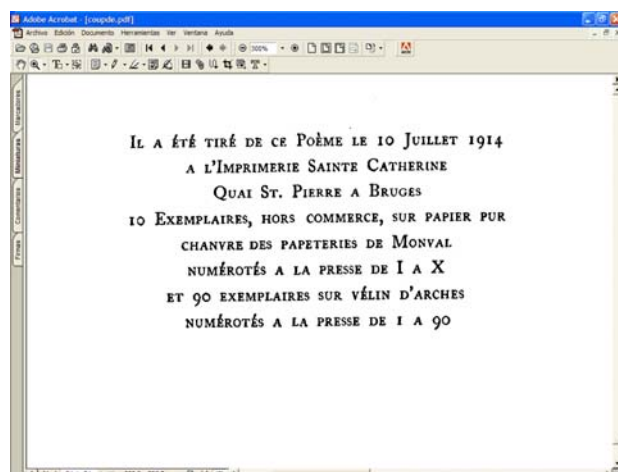
Imagen 3. "Coup de dés" de Mallarmé.

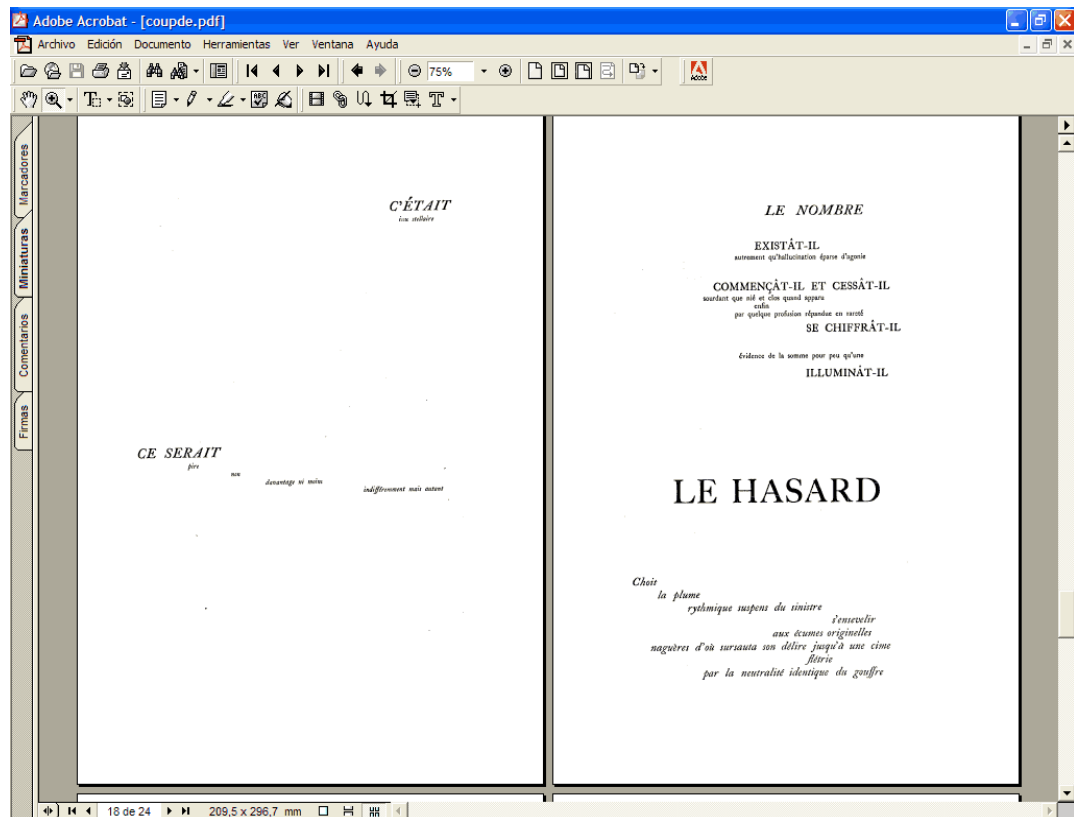


⁴ *Ibid.* Victoria Pineda

⁵ Juan Duchesne Winter. Poesía visual, "Lenguas Libres Lenguas". Costa Rica
<http://www.prtc.net/~saturno/index.html>

[I] 1.a

La poesía visual. Problemática en la definición de PV.



AL IMAGINAR EL POEMA COMO UNA CONFIGURACIÓN DE SIGNOS... PIENSO EN... CONSTELACIONES:
 IDEOGRAMAS. PIENSO EN UNA MÚSICA NUNCA OÍDA PARA LOS OJOS, UNA MÚSICA NUNCA VISTA.
 PIENSO EN UN "COUP DE DÉS". OCTAVIO PAZ

Imagen 4. Caligramas de Apollinaire

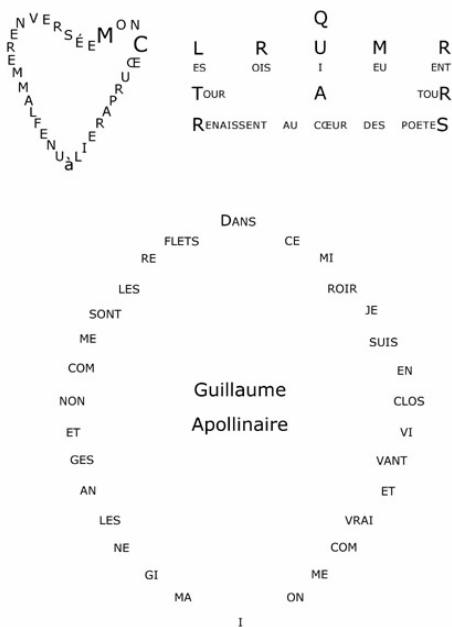
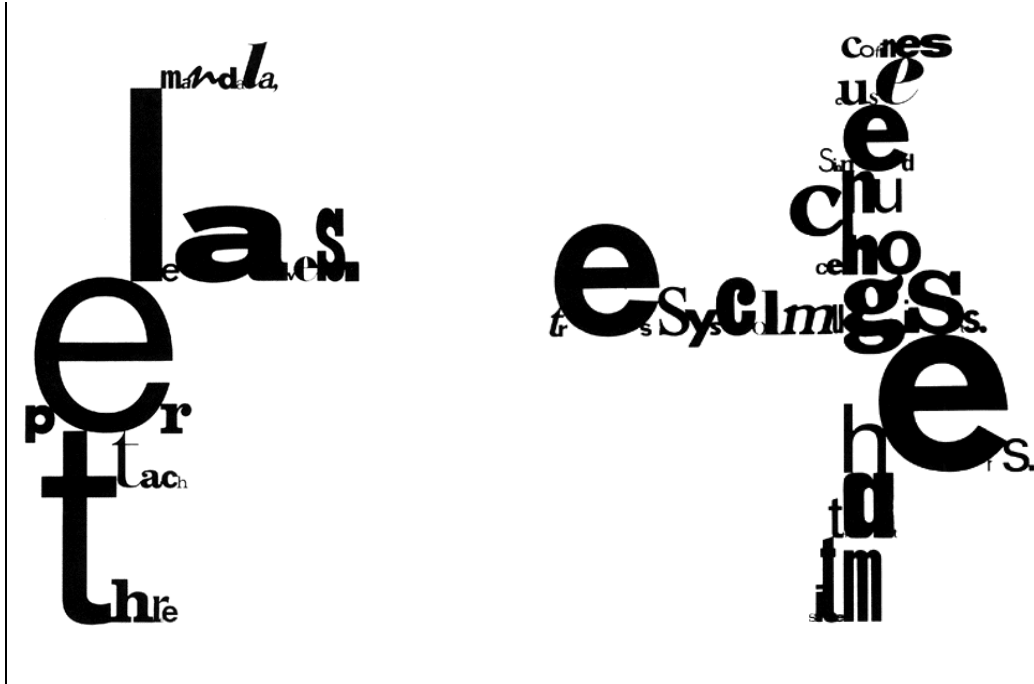


Imagen 5. John Cage: Graphical Mesostics with "m"



Definiciones periféricas, la mirada del actor

Los artistas y poetas encuentran mayor dificultad en la acotación de la PV, tal vez por su implicación personal con el problema lo que conlleva un posicionamiento más experimental y subjetivo. En este apartado ensayaremos un acercamiento desde el punto de vista de los actores, es decir los artistas y poetas que, con su práctica, ofrecen propuestas de poesía visual. En este apartado presentaremos inicialmente unas referencias personales del autor de la tesis sobre lo previamente sobreentendido o pretendido, en relación al objeto y la práctica de la poesía visual, para dar paso posteriormente a las definiciones y acercamientos de diversos poetas visuales.

Enmarcación de las características de la PV

En el proceso de elaboración de esta investigación, el autor participó en un certamen de editores independientes "Edita 2003" (Punta Umbría, Huelva), en el que confluieron muchos poetas visuales españoles y editores independientes. En él proyectó una serie de video-poemas y presentó una breve ponencia "La edición de poesía visual en la red", como presentación del proyecto de publicación Web de esta investigación para establecer posibles contactos y colaboraciones. En la ponencia se planteaba una serie de referencias para ubicar un marco en el que situar la práctica de la PV.

La estrategia, ante la dificultad de dar una definición positiva, era establecer una serie de elementos periféricos que marcaran el "tono" o el "carácter" que deberían recoger las propuestas de PV como ámbito de actuación.

Reproducimos, en la voluntad de aportar más elementos enmarcadores de la PV, algunas características señaladas en esta presentación:

Imagen 6. Ponencia y fotograma del video poema *Memoria*. Edita X, Huelva 2003



FOTO ROSA DE VEGA

“ (... Aspectos de la práctica artística, no excluyente ni beligerante con otros enfoques más genéricos, referidos a la PV)

Lo adecuado de la inmaterialidad en la producción artística, que subraya los aspectos procesuales y permite su ubicuidad

La atención / consciencia, como el material real de construcción de la obra y de la realidad

La ligereza

La brevedad, el enunciado como propuesta en si misma

La marginalidad voluntaria de los centros de poder

La a-comercialidad esencial de las propuestas poético-artísticas

La obra como inevitable trabajo de diario personal, la obra como sombra / eco de la mirada, de la reconstrucción de la memoria

El cuestionamiento de idea de propiedad de las ideas y de las personas y de la ilusión de individualidad creadora, como negadora de la interdependencia de los procesos de pensamiento y creación

La recuperación de los recursos tecnológicos “ligeros” como herramienta de independencia en la creación y difusión del pensamiento, en oposición a la dependencia de tecnología “pesada”

Los pequeños formatos, la pequeña obra, como método de independencia ...”

En cuanto a la actitud del artista/poeta, que puede servir para ubicar la práctica de la PV, reproduzco otros fragmentos de la ponencia:

Los circuitos alternativos al discurso del poder siempre han existido, y por más que se hayan asimilado oficialmente sus apariencias y se hayan congelado sus discursos una y otra vez, como un objeto de la historia para su conservación y exhibición, las actitudes sobre las que se construyen e inspiran siguen siendo válidas ...

La indiferencia a los privilegios que la industria cultural ofrece a modelo social de artista crea un marco fundamental para el hacer del arte y el acercamiento a lo poético...

Entender la práctica poético- artística como un estado de actividad y no como un estado civil...

Como una necesidad de cuestionamiento del lenguaje y la realidad, como una manifestación de la posibilidad de permeabilidad del lenguaje en la experiencia, como un regalo, como un espacio de relación y conexión de factores...

Evitar las trampas del trabajo-producción, de la individualidad como mecanismo de segregación, la dependencia de las situaciones de privilegio económico o social...

La actividad poético-artística siempre ha contado con la posibilidad de utilización de elementos materiales muy ligeros para realizar propuestas de gran intensidad en la experiencia del lector-actor. Un papel y algo con que escribir ha bastado para fijar la combinación de palabras e ideas capaces que recrear en la experiencia del lector la tensión que las produjeron, un pincel y papel de arroz ha sido para los poetas calígrafos zen suficiente material para crear imágenes de la tensión-relación entre experiencia de la atención y la disolución del yo, de la experiencia del fluir en el hacer presente aquí-ahora, que el observador del poema caligráfico puede experimentar en su actual aquí-ahora".

Apuntes de algunos poetas visuales a la definición de PV

Los intentos de definición de lo que se habla, cuando se habla de PV, han sido frecuentes entre los creadores afines a esta práctica, aunque es frecuente que estas definiciones estén más cercanas a un planteamiento poético que a un posicionamiento analítico.

En el 5° Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, John M. Bennett⁶ nos propone su experiencia:

Aún antes de llamar "poesía" a mi fascinación con las propiedades mágicas del lenguaje yo tenía interés en la presencia visual del lenguaje y en su ser material en general. Cuando era niño de cinco años escribía notas y dibujos en pedacitos de papel, los envolvía bien envueltos y los echaba del barco en que cruzaba el Océano Pacífico en ruta al Japón. En el Japón me enfrentaba lo que era para mí una experiencia bien visual: en todas partes veía la escritura japonesa, que no podía leer. Vivía con esta escritura por más de dos años a una edad muy influenciada, "leyéndola" de una manera muy personal...

Los poemas no eran solamente abstracciones metafísicas, sino que tenían una presencia material y funcionaban en el mundo material y físico. Se los podía ver y tocar.

Yo creo que la "poesía visual" no es más que el reconocimiento del hecho de que la poesía, y sin duda el lenguaje mismo, no es simplemente un medio abstracto sino parte íntegra de la realidad humana física o material. La poesía visual, la poesía sonora, cualquier tipo de poesía, son en el fondo la misma cosa. Es parte de nuestro cuerpo, y es nuestro cuerpo, junto con la mente, que "lee", que la conoce y sabe, y que la entiende.

En este mismo certamen encontramos otra afirmación de interés:

⁶ John M. Bennett. *Mi poesía visual*.

5° Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, Buenos Aires. Septiembre, Octubre de 2002. www.poesiavisual.com.ar/v2002/mi_poesia_visual.htm

«La poesía visual es poder hablar visualmente, trascender los límites de mi lengua, de nuestras lenguas. Ver con la boca y hablar con el ojo»⁷.

José-Carlos Beltrán escribe en una introducción a un libro de poemas⁸ varios acercamientos al tema.

"La poesía visual es el ojo por el que vemos la vida en sus múltiples manifestaciones...

Cada vez que un parpadeo nos ofrece una imagen, allí hay un poema visual...

La poesía visual es la respuesta del poeta a la vida. El resultado del constante aprendizaje del difícil arte de vivir...

Se enciende una nueva luz cada vez que una mirada observa un poema visual..."

Él mismo plantea la pregunta a sus poetas coetáneos. En una barroca operación de cita hipertextual⁹, presentó los fragmentos elegidos por César Reglero, poeta y editor de BOEK, de la recopilación que realiza previamente José Carlos Beltrán y M^a Jesús Montía, en el artículo "Poéticas Visuales" publicado en "Phayum", en el que se solicitó a algunos poetas visuales que trataran de definir la poesía visual"

SANTIAGO AGUADED

...//...La poesía visual es algo más que poesía, debe predominar el componente visual pero no se puede limitar únicamente a lo visual, es algo que se entrecruza dando lugar a algo nuevo.

FRANCISCO ALISEDA

...//...Un lugar complejo y ambiguo donde se unen las palabras y las formas. Lenguaje mestizo, lenguaje experimental. Buscador de ecos poéticos como si la forma estuviera llena de contenidos que no pudiéramos encontrar.

JULIAN ALONSO

...//...Es importante la colaboración del espectador que dará sentido a la obra o anule todo sentido.

NEL AMARO

...//...Brossa me "abrió los ojos" y los sentidos todos. A continuación "todo" es para mí poesía visual.

⁷ Lenora de Barros. *Notas de artistas*.

⁵ Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, Buenos Aires. Septiembre, Octubre de 2002.
http://www.poesiavisual.com.ar/2002/notas_de_artistas.htm

⁸ M^a Jesús Montía. *A todo riesgo*.
www\anilina\anilina\anilina.virtualave.net\archivo_monti.htm

⁹ Hasta donde somos capaces de descifrar, existe una publicación en el origen de la cadena, la revista de poesía "Phayum", una segunda revista en su versión Web (e-zine) "El fantasma de la glorieta. Revista de literatura" (ISSN 1577-8851) publica una versión reducida del artículo: "Poesía visual o la dificultad de las definiciones" en la que Cesar Reglero realiza una reselección de los textos (comentario de César: "Resulta indudable que la PV nace con un espíritu universal y, en consecuencia, sobran las definiciones. Para entender la PV no hay mejor fórmula que ver PV. Pero como a veces las palabras son necesarias para saber del sentimiento del poeta o llegar a la trastienda del poema, recojo algunos fragmentos de la edición realizada por" Phayum", dirigida por José Carlos Beltrán y M^a Jesús Montía, "Poéticas Visuales") el acceso por el que yo recojo la información es por un comunicado de lista de e-correo, en el que se anuncian que en las últimas novedades de la publicación Web de Reglero, se ha situado un "mirrar" (una reproducción digital del site con su estructura de links) de dicha publicación, a través de la cual puedo acceder al texto, que reproduzco aquí y del que había oído referencias en otros textos, pero que no era fácil de encontrar, como la mayoría de las publicaciones referidas a este tema. Este barroco recorrido es un ejemplo de la circulación de información de la Web y sus procesos de consumo y autoría-manipulación.

JOSE CARLOS BELTRAN

...//...El espejo de todo cuanto soy.

PABLO DEL BARCO

...//...La poesía visual tiene la dimensión de lo infinito: poesía que viéndose sin mirar se mira sin el deseo intermediario del ver.

XAVIER FORES

...//...Lo importante es la idea. El poema reside en la exploración de las ideas.

JOAQUIN GOMEZ

...//...En resumen y abreviando: poesía visual es la sensación que tiene una persona de raza blanca y otra de raza negra cuando se ponen una frente a la otra: el negro se cree blanco y el blanco se cree negro.

ANTONIO GOMEZ

...//...O te vale o no te vale, pero no razones. No lo intentes.

PEDRO GONZALVEZ

...//...Transformación del símbolo-signo en un alfabeto permeable para ser leído en la unidad conjunta cerebro-corazón.

BELEN JUAREZ

...//...Es el silencio del verbo que no se expresa con palabras.

ALFONSO LOPEZ

...//...La poesía ya no se lee, se ve, sustituyendo el ritmo musical por el visual.

JUAN LOPEZ DE AEL

...//...La poesía visual intenta expresar ese momento mágico donde dos formas o más de expresión se funden.

JESUS MAESTRO

...//... El poema visual no es una facultad de la palabra sino de la retina.

RAFAEL MARIN

...//...El relámpago instantáneo es la esencia de la poesía visual.

ISABEL JOVER

...Es el arte de desvelar la poesía en las cosas y hacerla plásticamente patente.

HECTOR MONTES

...//...Poesía visual es jugar a ser Dios.

Mª JESUS MONTIA

...//...Eso que tanto me gusta.

ANTONIO ORIHUELA

...//...Entiendo la creación poética como una práctica destinada a reflexionar sobre lo invisible real desde lo visible ideal construido.

NIEVES SALVADOR

...//...Sin palabras. Hablar con los ojos.

GUSTAVO VEGA

...//...Creación poética basada en recursos visuales.

Continuamos con esta cita de unas gregerías de Guillermo Marín, de su "Cante a las 40", referidas en el texto de César Reglero:

La Poesía visual es:

...un remedio contra la imbecilidad

...la virtud de una imagen

...la sinfonía de un segundo que se oye durante toda una vida

...la música de un grito con eco

...cuando a la belleza le sobran las palabras

...imagen que le atrapa la música al verso

...la radiografía de una emoción

...un soporte para las metáforas

...es un poema disfrazado

...una paradoja lírica de lo visible

A través de estas greguerías a la PV expresa el fuerte sentimiento emotivo que le provoca el acto creativo de la gestación del poema. Nos ha parecido interesante por su carácter directo apenas tamizado por la razón. Son definiciones espontáneas, ensoñadoras y mágicas que nos sirven para evitar definir lo que seguramente es indefinible y que Ángela Serna sitúa dentro de un terreno alternativo en un lugar del mestizaje expresivo: *"arte fronterizo mezcla de campos expresivos a la búsqueda de un lenguaje universal"*¹⁰

En otro artículo de esta publicación, Boek, encontramos este texto de Bartolomé Ferrando:

Cuando la discursividad del lenguaje escrito se pone en entredicho y se quiebra. Cuando las palabras se han desprendido y desatado de la sintaxis que las aprisionaba. Cuando las letras han querido moverse libremente y desplazarse por la página desnuda, bailando y retozando sobre alguno de sus pies negros. Cuando la poesía ha dejado de hablar una sola lengua, murmurando o profiriendo con sus múltiples bocas gritos universales que arrastran consigo imágenes o restos de ellas. Cuando se dice lo que ha sido ya enunciado, sin querer añadir ninguna palabra más, innecesaria de cualquier otro aditamento. Cuando las cosas, revestidas de habla, han enmudecido de pronto y ya no dicen, abandonándose al discurso abierto y móvil de los ojos, nos encontramos, siempre con sorpresa, en la poesía visual.¹¹

De León Felipe encontramos otra escueta definición: *"La poesía no es más que un sistema luminoso de señales"* ("Drop a star III")¹²

Xavier Canals¹³ nos plantea otro acercamiento:

¹⁰ Ángela Serna. *Poesía española ante el nuevo milenio*. Ed. Arteragin, Castellón 1998.

¹¹ Bartolomé Ferrando. *De la pluralidad coherente de la poesía visual en España*. Boek. http://boek861.com/ferrando/pvisual_fer.htm

¹² *Antología poética de León Felipe*. Alianza. Madrid, 1988
Esta cita está recogida en multitud de publicaciones web, de la que referimos solo unas pocas
www.escaner.cl/escaner46/acorreo.html
perso.wanadoo.es/felixmp/pagina_nueva_96.htm
www.sannicolasweb.com.ar/infinitamente/entrevi.htm
mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/marcha/marcha_06.htm

...Una posible definición para la poesía visual es la que con permiso de DADA, proponemos: "La aparición de la iconografía cotidiana en la comunicación poética establecida por unos poetas con deseo de feed-back."

La poesía visual es más bien un tipo de expresión que un estilo o un movimiento concreto. Por tanto, su vigencia no es cuestionable. En la poesía lineal, discursiva, se han expresado movimientos varios: en la visual, sintético-ideográfica, también. No se trata de una evolución de la poesía discursiva ni de una moda. La poesía visual es una poesía realizada a menudo por no poetas (discursivos) que terminan por llegar a ser superescriptores, en el sentido quimérico, como diría Nietzsche, amante de la integración de la artes; una poesía que quizás no es o que quizás es una superescritura que mantiene una relación marginal con la plástica.

Encontramos también una selección de definiciones interesantes en un espacio dentro del site Imediata (<http://www.imediata.com/BVP/>), editado como referente "*on line*" a la exposición de poesía visual brasileña del 2002, del Mexic-Arte Museum, Austin, Texas . Comisariada por REGINA VATER. Señalamos algunas de estas definiciones, respuesta de más de cuarenta poetas brasileños, ante la pregunta de *¿qué significa la poesía visual para ti?*

Alex Hamburger

From the earliest years of the 20th century, the verbal poetic system experimented with successive disintegrations, first with the breakdown of rhyme and rhythm, and then with the appearance of free verse. Then words began spreading onto the page, giving poems a graphic configuration. Thus, visual poetry is the possibility of a poetic of visuality where the plastic sign is able to perform a poetical function.

Alvaro de Sá

It is a non-verbal medium that can handle expression and communication beyond the limitations of the word and beyond the semiologic arbitrariness that restrict it. It is the exploration of a new poetic dimension made possible through visual signs, with or without the help of words.

Walter Silveira

Visual poetry is a generic expression used by critics when they refer to intersemiotic productions that date from the first decade of the 20th century. Poetry from the 1910s was marked by its visual and sonorous aspects. From the 1950s on, with Concrete Poetry, the material visual aspect of words was definitely incorporated in poetry making. I'd rather use the expression "intersemiotic poetry," because many of the works labeled as "visual" also take into account the sonorous aspect; so the expression "visual poetry" is reductive.

Paulo Miranda

It is all that which escapes the merely auditory.

Omar Khouri

Visual poetry, to me, is poetry impregnated with other codes (besides the verbal), especially those of vision. Vision is the reference, without excluding other dimensions.

Jose Alberto Saraiva

¹³ Xavier Canals. *Música-Poesía Visual, Intersección o Intercomunicación? Reflexiones*
http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/poesia_visual.html

It is a mode of visual artistic articulation bound to the vibrating from which all poetic manifestation emerges. It is that which may capture a resonance that can be witnessed in the art object, hovering between the act of writing and its representing gesture.

Leonora de Barros

Visual poetry is being able to speak visually, transcending the limitations of my language, our languages. Seeing with the mouth is speaking with the eyes.

J. Medeiros

Visual Poetry is the poetry of image, which is present in several historical avant-garde movements, from Symbolism (1886), going through DADA (1916), Surrealism (1924), Spacialism (1946), to some branches of the Concrete Poetry, like Neo-Concretism (1959). As a virtually conceptual and factual movement, it happened in the 60's through the Italian Visual Poetry (1963) and the Portuguese POEX (1965). In Brazil, such movement materializes itself

in the Poem/Process movement (Natal-Rio de Janeiro, 1967). During the 70's, this strong branch of poetry as conceptual image is widely practiced through the international movement of Mail Art. Recently, these poetical inventions can be found in the Multimedia and InfoArt processualism, which make it live poetry.

Joaquim Branco

Visual poetry is a kind of graphic poetry that encompasses several different movements from the 1960s, 1970s and 1980s. It gives priority to rapid communication, where the word is simply one of several components, unlike in traditional poetry where the word is the only component.

Lena Bergstein

It is the combination of two forms of language: art and writing. A work that simultaneously explores the juxtaposition, combination and overlaying of these two fields, trying to explore their margins, shred their borders, and demolish the limits between them. The overlaying of the two mesh, and when juxtaposed they structurally open themselves up to new speculations.

Bené Fonteles

A poetical exercise in order to exceed image and to establish a new meaning for words.

Bruno Monteiro

It is the homeostasis between the state of things.

Algunos artistas proponen una imagen como respuesta a la definición de PV

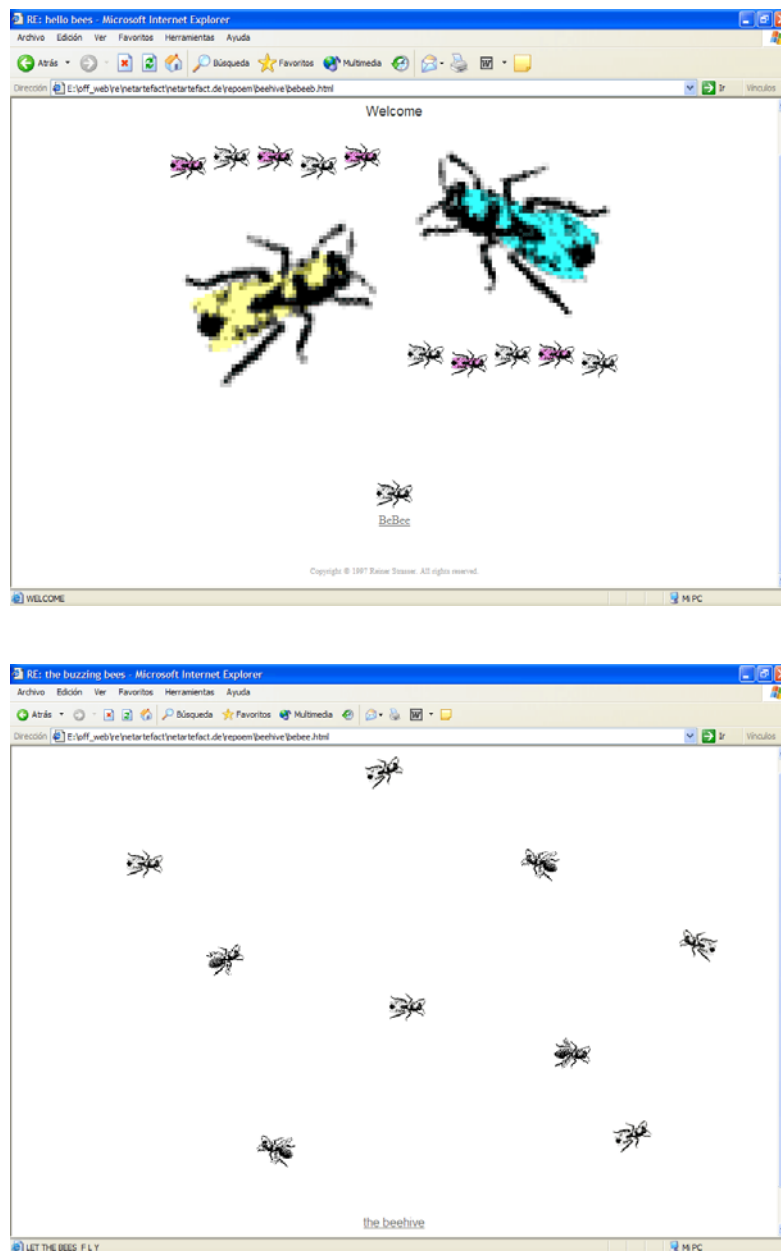
En el site de RE¹⁴ encontramos un trabajo alusorio de Reiner Strasser que responde a la pregunta, a través de una imagen "GIF animado", una respuesta texto-visual:

¹⁴ RE

Re::poem/The Beehive © by Reiner Strasser www.netartefact.de/repoem/beehive/what_is.html

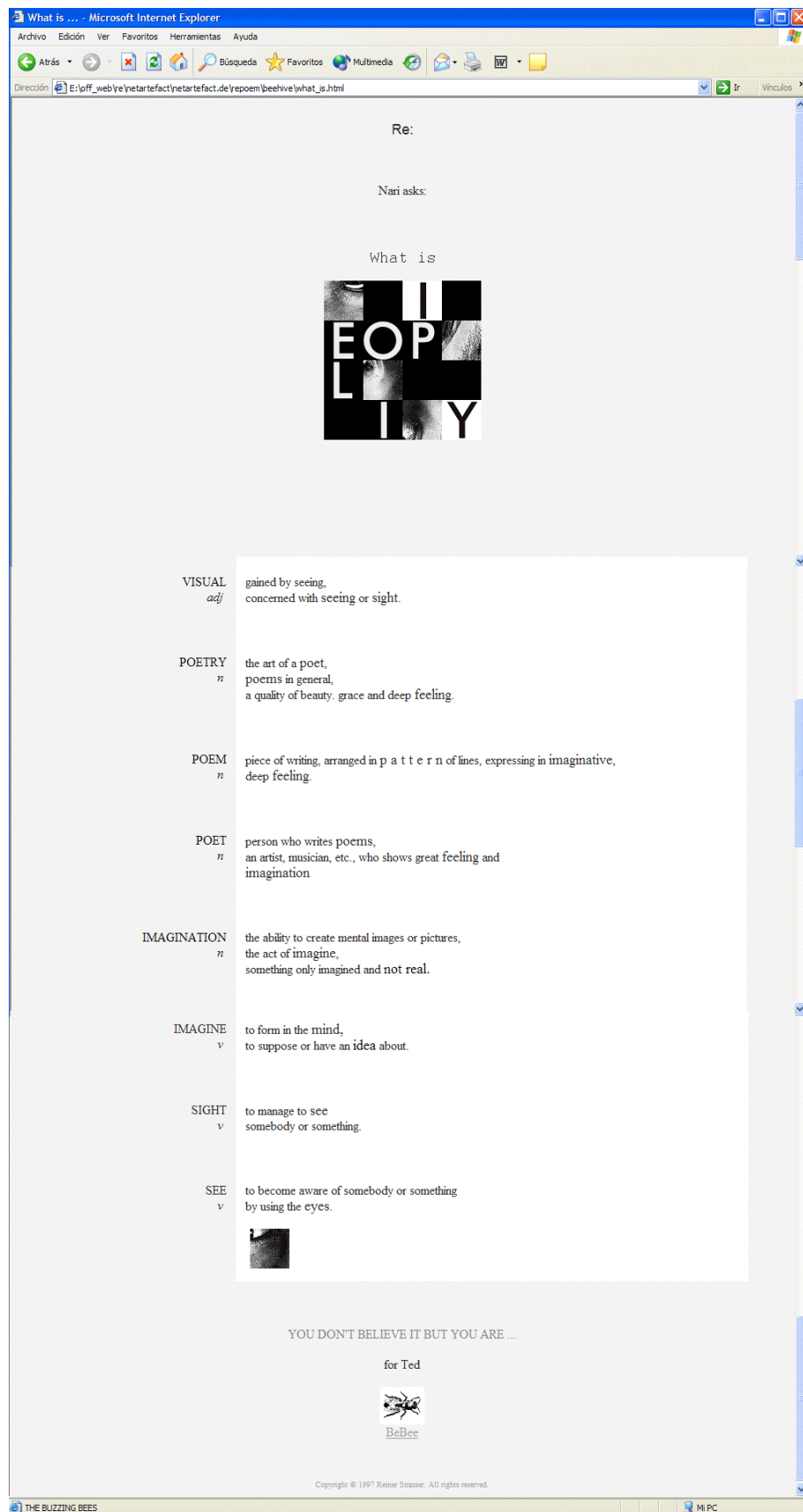
RE: What's better
to forget
your virtuality
than
to create

Imagen 7. Reiner Strasser



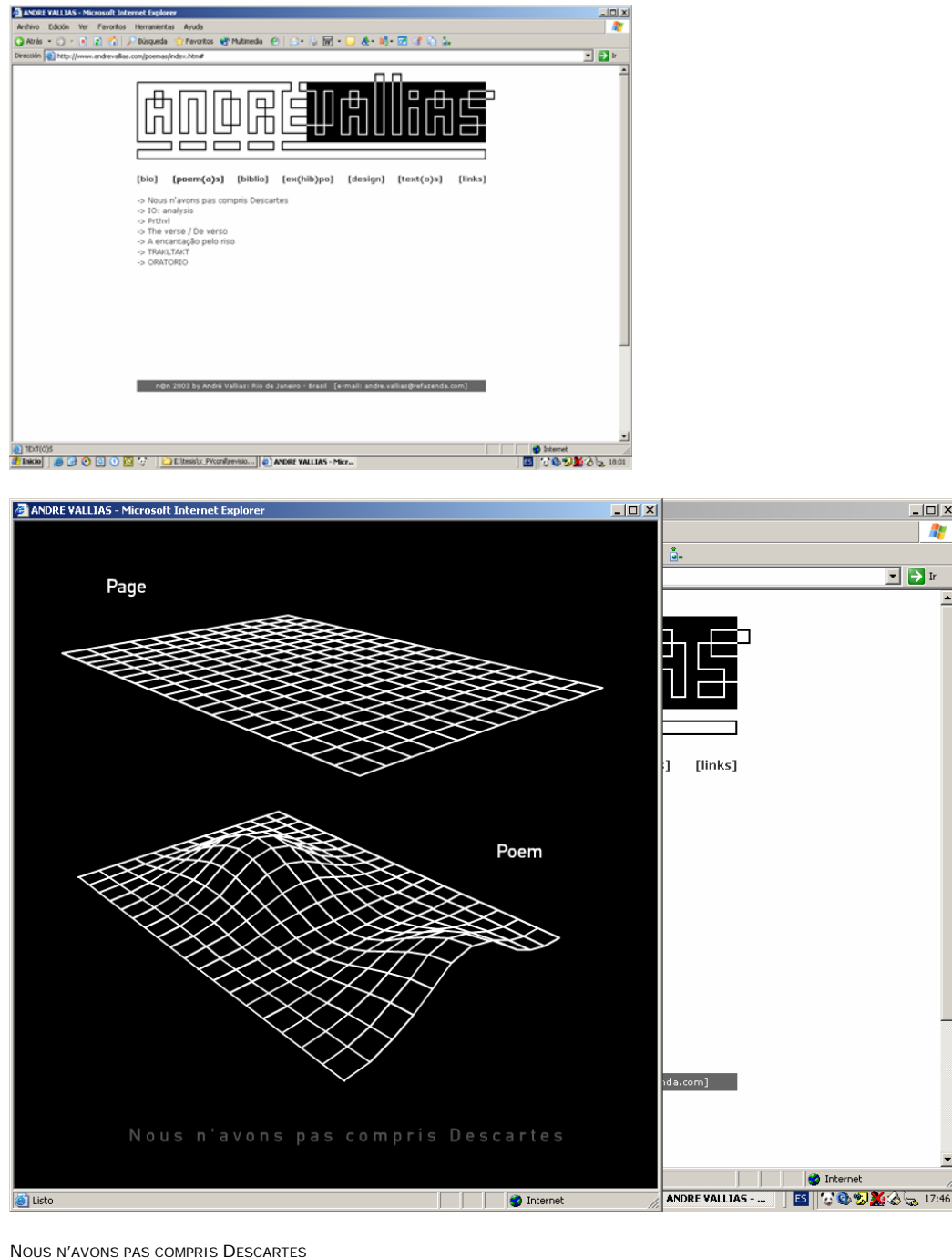
your own
virtuREality

Los poemas a re:poem to Nari remiten a www.warnell.com



Presentamos para finalizar, otra imagen de Andre Vallias,¹⁵ que responde más claramente a la pregunta planteada y con la que concluimos este apartado.

Imagen 8. Andre Vallias



¹⁵ <http://www.imediata.com/BVP/>

<http://www.andrevallias.com/poemas/index.htm#>

[I] 1. LA POESÍA VISUAL

[I] 1. B SOBRE LO POÉTICO Y EL LENGUAJE

<LA RENTABILIDAD SOCIAL DEL USO NO UTILITARIO DEL LENGUAJE >

| | |
|---|----|
| SOBRE LO POÉTICO Y EL LENGUAJE..... | 36 |
| LAS PARADOJAS DE LO POÉTICO..... | 36 |
| DIFICULTADES DEL LENGUAJE PARA DAR CUENTA DE LA EXPERIENCIA | 38 |
| La búsqueda de la experiencia poética..... | 38 |
| <i>Imposibilidad de apropiación de la experiencia de lo poético</i> | 39 |
| LENGUAJE Y SOCIEDAD..... | 39 |
| Invisibilidad del proceso constructivo de la realidad del lenguaje..... | 40 |
| Plasticidad, crisis y cambio de paradigmas..... | 41 |
| Modelos de plasticidad social en la construcción de la realidad..... | 42 |
| Locos, místicos y poetas..... | 44 |
| Cuestionamiento de la realidad y del lenguaje | 47 |
| SÍNTESIS DEL PLANTEAMIENTO | 48 |
| LA RENTABILIDAD SOCIAL DEL USO NO UTILITARIO DEL LENGUAJE, LOS ARTEFACTOS POÉTICO / ARTÍSTICOS | 48 |

Sobre lo poético y el lenguaje

Las paradojas de lo poético

Cuando Octavio Paz, en su libro “El arco y la Lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia” (Fondo de Cultura Económica, 1956. México. Pag 13), hace una primera aproximación a la pregunta de ¿que es la poesía?, nos ofrece un amplio abanico de sugerencias algunas complementarias entre si y otras paradójicas y por lógica imposibles de cohabitar en la definición de un solo objeto, lo cual nos introduce en la complejidad de cualquier intento de acotación del hecho poético y de su realidad múltiple y resistente a la definición.

POESÍA Y POEMA

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del Pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impuro, sagrada y maldita, popular v minoritaria, colectiva y personal, desnuda v vestida, hablada, pintada, escrita ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno; el poema es una careta que oculta el vacío. ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!

Nos plantea paradojas como:

- ☐ Hija del azar, fruto del cálculo
- ☐ Locura, logos
- ☐ Poder, abandono
- ☐ Pura, impura
- ☐ Juego, trabajo

Nos enfrentamos ante una práctica esquiva y frecuentemente indiferente a las reglas de la lógica, en la que las palabras construyen y permutan las reglas del juego del lenguaje que utilizan y se conforman como materia prima de artefactos que intentan un utópico viaje cuya voluntad es atravesar el lenguaje mismo, para llegar a habitar la experiencia, el conocimiento en “si mismo”.

En el antiguo libro chino del Tao Te King, encontramos referencias y aproximaciones al Tao que guardan una cierta relación con el carácter esquivo y misterioso de lo “poético” como conformador no comunicable de la experiencia.

Tao Te King , Alabanza del misterio.¹
 Aquello que miramos y no podemos ver es lo simple.
 Lo que escuchamos sin poder oír, lo tenue.
 Lo que tocamos sin asir, lo mínimo.
 Lo simple, lo tenue y lo mínimo no pueden indagarse.
 Juntos se conjugan en lo uno.
 Revelado, no deslumbra
 Oculto, no pierde su luz. Infinito, no puede ser definido.
 Se esfuma en la no existencia.
 Es la forma de lo que no tiene forma, es la imagen de la no existencia.
 Es lo esquivo y misterioso.
 Lo puedes mirar de frente, pero no verás su rostro.
 Lo puedes seguir, pero no lograrás ver su espalda. .

 El Tao es un cristal vacío;
 es usado pero jamás colmado.
 Oh insondable fuente de las diez mil cosas!
 Mitiga lo sarcástico,
 desata el nudo,
 suaviza el brillo,
 únete al polvo.
 ...

En la práctica poética se juega con algunas estrategias enfocadas a crear el máximo efecto con el mínimo de fuerza, se evita la imposición, y se toma más una actitud de sintonización que de acción. Lo que de nuevo nos remite ineludiblemente a los planteamientos taoístas, en los que el agua, lo blando, vence a lo duro, la piedra; y donde el vacío es la fuerza conformadora de los "diez mil seres", la realidad fenomenológica.

.....
 Treinta rayos convergen en el eje de la rueda;
 es el centro vacío que lo hace útil.
 La arcilla toma forma en un vaso;
 es el espacio sin arcilla que lo hace útil.
 Romper puertas y ventanas en un cuarto;
 son los espacios vacíos que los hacen útiles.
 Así pues, el beneficio viene de lo que se encuentra allí;
 la utilidad, de lo que no está allí.
 ...
 El Tao espera en la no-acción.
 Sin embargo, nada queda sin hacer. .

¹ Las traducciones de este libro son muy numerosas, y pueden diferir bastante entre si. A quí hemos utilizado dos versiones, la encontrada en <http://www.geocities.com/Tokyo/Harbor/8292/36estrategias/Tao.htm> y la versión Bosch del Tao Te Ching editada por la Asociación de Taoísmo de Cataluña en <http://usuarios.lycos.es/taoismo/TaoTeKing/bosch.html> I

Referencia sobre el autor y la obra desde la Asociación argentina de Kendo en <http://www.culturamarcial.com.ar/lrapida/taoteking.htm>

Lao Tse (570-c. 490 a.C.), filósofo chino considerado el fundador del taoísmo. La confusión en torno a su fecha de nacimiento radica en la leyenda según la cual instruyó a Confucio; en realidad, si Lao-tsé existió fue en la persona de un filósofo anónimo del siglo IV a.C. que atribuyó su trabajo a este sabio legendario. Según la leyenda, Lao-tsé nació en la provincia de Henan y fue un bibliotecario de la corte. Se supone que dejó escrito el Tao Te-King (o Daodejing, Libro de la Vía y de la Virtud), el gran tratado filosófico chino, cuando abandonó China para irse a vivir a un lugar desconocido de Occidente. Con mucho, el Tao Te-King es la obra literaria más traducida del chino y tuvo una enorme influencia en el pensamiento y la cultura orientales. Este libro, que cuenta con tan sólo 10.000 caracteres, fue redactado hacia el año 300 a.C. y parece ser una antología que recoge antiguas enseñanzas, aunque la densidad de su estilo sugiere que es obra de un único autor. La mayor parte del libro está compuesta por rimas y puede ser leído como un largo poema filosófico. Enseña que "el camino" (dao) del mundo se realiza con mayor aprovechamiento abandonando las categorías y los valores en favor de la percepción espontánea. El sabio busca "no hacer nada" (wu wei) y deja que las cosas sigan su curso natural; así, como estaba destinado a un monarca, al rey que pretenda ser inteligente y apto se le recomienda que mantenga a su pueblo en la sencillez y la pasividad para que así pueda amoldarse a la naturaleza, auténtica meta del hombre. Relatos y mitos posteriores integraron a Lao-tsé en la religión china, convirtiéndolo en una deidad principal de la religión taoísta que revelaba los textos sagrados a la humanidad; algunas leyendas sostienen que tras salir de China se convirtió en Buda.

....
 Un verdadero buen hombre no hace nada;
 sin embargo, no deja nada sin hacer.
 Un hombre tonto está siempre haciendo;
 sin embargo, mucho queda sin hacer

 Lo más blando en el universo
 se sobrepone a lo más duro en el universo.
 Lo que no tiene sustancia penetra donde no hay sitio.
 Por lo mismo, conozco el valor de la no-acción. .

 Esto se denomina percepción de la naturaleza de las cosas.
 Lo suave y débil se sobrepone a lo duro y lo fuerte. .

 Un hombre nace blando y flexible.
 A su muerte está endurecido y rígido.
 Las plantas verdes son tiernas y llenas de savia.
 A su muerte están marchitas y secas.

Dificultades del lenguaje para dar cuenta de la experiencia

La búsqueda de la experiencia poética

Al intentar aproximarnos con el lenguaje de uso cotidiano a ciertos aspectos de experiencia no ordinarios, experiencias que nos han creado una cierta impronta, los términos y construcciones que utilizamos empiezan a resultar torpes e inapropiados como herramientas que puedan dar cuenta de la experiencia referida, eso personal y subjetivo de lo que pretendemos dar cuenta al otro y explicarnos a nosotros mismos. Parece que el lenguaje común es torpe para recrear / reconstruir / representar la experiencia vivida más allá de la pura información del hecho ocurrido. De ahí que se considere una rara habilidad el hecho de que el "poeta" sea capaz de crear un artefacto artístico o literario catalizador de esta experiencia, utilizando herramientas cotidianas (palabras en el caso literario) de un modo inusual, en un acto que reactualiza la potencialidad primigenia del lenguaje.

El "poeta" como el "loco" es considerado sagrado en algunas culturas y sus excentricidades son toleradas como beneficiosas, de alguna manera, para la comunidad. Matar un poeta es considerado desde este posicionamiento social como un acto sacrilego.²

El poeta adquiere ese rango sagrado juntamente con el loco o el profeta, al ser receptor, no siempre voluntario, de esa "visión" (no accesible directamente desde la razón social: la realidad socializada), producida en el territorio de la fractura del lenguaje, entendido éste como un sistema cerrado que conforma la experiencia y las reglas de construcción de la vida /realidad cotidiana.

² Seumas MacManus .The Killing of a Poet. The Story of the Irish Race
 The Devin-Adair Company. New York, 1944/1967, page 176.
<http://cotati.sjsu.edu/spoetry/folder6/ng611.html>

*When Fachtna Finn (who was Chief Poet of Ulster away before the Christian Era) learned that the Ulster chiefs plotted to slay at a feast their two kings, Congal Clairnach and Fergus MacLeide, he saved both their lives by seating each between poets. The assassins then had to stay their murderous hands lest the poets should be accidentally slain or injured. In the very rare instances in which such disaster befell the land, the whole nation mourned the calamity, and the sacrilegious scoundrel, who had been guilty of the appalling crime, was shunned by man, cursed by God and punished, moreover, with immortal obloquy.
 When Cuain O'Lochain, chief poet of Erin, was, in 1024, put to death by the people of Teffia, the Annals of Clonmacnois records --"after committing of which there grew an evil scent and odour off the party that killed him, that he was easily known among the rest of the land." And the Annals of Loch Cé, continuing the after history of the sacrilegious ones who had hand in the poet's death, says: "God manifestly wrought a poet's power upon the parties who killed him, for they were put to a cruel death, and their bodies putrefied, until worms and vultures had devoured them.*

El lenguaje, ante su incapacidad de operar directamente en el sentido, utiliza sus aspectos metafóricos para crear imágenes (construcciones catalizadoras) que actúen como puente en unos casos, o como indicadores en otros, entre los desniveles y fracturas de experiencia situadas fuera del lenguaje mismo y de las que intenta fijar una representación.

El lenguaje crea, con la polarización de sus palabras, un campo magnetizado, donde se "re-produce" la experiencia en el presente, en el lector, actualizándose cada vez que se ejerce la posibilidad de lectura, como un "arco voltaico". Presupuesto, pero imprevisible e inédito en cada ocasión. La cualidad de la experiencia "re-producida" estaría condicionada por las potenciales condiciones formales y semánticas del texto que se actualizan en la variable disposición de lectura del actor / espectador y el contexto.

Lo poético, sería lo que los artefactos artísticos y literarios buscarían expresar, más allá de la propia "forma" e "in-formación".

El poema, como manifestación de la poesía, procuraría la actualización de la experiencia de lo poético en el lector, convirtiéndose éste en el "poeta" mismo (el que experimenta lo "poético") y no en un simple espectador de una puesta en escena literaria.

Imposibilidad de apropiación de la experiencia de lo poético

Aunque el poema puede ser descrito y analizado formalmente con un aparato crítico que lo contextualice, no puede ser reducido a este análisis, ni su construcción deducida del conocimiento de las reglas genéricas que lo conforman, ya que su eficacia no opera en el ámbito de la lógica ni de lo formal.

Un aparato poético, de sofisticada elaboración, impecable formalmente puede resultar in-operativo como catalizador de la experiencia poética. La situación antagónica es totalmente posible y puede ser motivo de irritación para los estamentos sociales que pretenden una apropiación "oficial" de lo poético, con cierta impotencia.

Lenguaje y sociedad

Es importante señalar que las ideas que se exponen en los siguientes apartados no pretenden ser otra cosa que una reflexión personal del autor de la tesis, cuyo interés es exclusivamente el de hacer transparente las preconfiguraciones del modelo de relaciones entre el lenguaje y la realidad, del que parte el autor. No dejan de ser meras hipótesis que se incorporan a este estudio como una simple ilustración de fondo, si se nos permite esta licencia.

Las personas, desde su conformación como entes sociales, utilizan diversos lenguajes³ como sistemas útiles y necesarios de intercambio de información y experiencias de un primer orden. Es decir,

³ El estructuralismo planteó en su momento, cómo el lenguaje hablado-escrito, compartía como sistema, características comunes a otras manifestaciones de la comunicación social que podían ser analizadas y estructuradas con reglas similares a las establecidas en la semiótica para el lenguaje escrito.

Los inicios del estructuralismo lingüístico hay que situarlos en la obra de F. de Saussure -sobre todo en su concepción de "la lengua como sistema", en el que cada elemento adquiere su valor en virtud de sus posibilidades operacionales, que son distintas y específicas para cada uno de ellos-, y su posterior desarrollo en la primera mitad de este siglo tiene sus principales centros en el Círculo lingüístico de Praga y la Escuela de Copenhague

Carlos Schusenberg. La Lingüística del Estructuralismo

Editorial Poetas Antiimperialistas de América

[http://poetas.com/editorial/ActasLiterarias.shtml?category=4&id=1079543887&keyword=+](http://poetas.com/editorial/ActasLiterarias.shtml?category=4&id=1079543887&keyword=)

La lengua es un sistema

[...] Pero de entre todas las comparaciones que se podrían imaginar, la más demostrativa es la que se hace entre el juego de la lengua y una partida de ajedrez. En ambos juegos estamos en presencia de un sistema de valores y asistimos a sus modificaciones. Una partida de ajedrez es como una realización artificial de lo que la lengua nos presenta en forma natural.

Veámoslo más de cerca, en primer lugar, un estado del juego corresponde enteramente a un estado de la lengua. El valor respectivo de las piezas depende de su posición en el tablero, del mismo modo que en la lengua cada término tiene un valor por su oposición con todos los otros términos.

experiencias pragmáticas y funcionales, socialmente objetivables e imprescindibles para la organización social y la supervivencia. Estos lenguajes son herramientas válidas en la mayoría de los casos, pero cuando lo que se pretende comunicar rebasa el ámbito de lo objetivable (medible y cuantificable), un segundo orden, es necesario un proceso sutil de mutación del uso del lenguaje cotidiano para establecer una nueva ordenación que llamaremos "lenguaje poético". Este lenguaje es también imprescindible para la supervivencia del grupo social, ya que supone una flexibilización de los límites del uso del lenguaje con la creación de espacios de fisura, imprescindibles para la renovación y la adaptación al medio externo, en constante transformación, y que a su vez construye una imagen colectiva intersubjetiva del grupo, que lo provee de una cierta identidad con la que afrontar los procesos críticos de cambio.

Invisibilidad del proceso constructivo de la realidad del lenguaje⁴

Para los humanos como especie, la construcción de una imagen colectiva de la realidad sirve como base social de intercambio de información que favorece la comunicación pragmática, cuyo fin es la supervivencia del grupo.

Una vez satisfechas las necesidades básicas de supervivencia, la imagen colectiva tiende a evolucionar, creando representaciones más complejas que reprocessan los elementos de la realidad creando nuevos patrones del modelo, y que sirven de nuevo soporte para niveles más sofisticados de intercambio de información de la experiencia vital del colectivo.

El mecanismo perceptivo-cognoscitivo por el que se organiza y construye un modelo de realidad es tan operativo y sofisticado, que produce la ilusión de su inexistencia, desaparece en su transparencia y sólo se hace "visible", auto consciente, cuando se produce una anomalía o distorsión, en el registro sensorial o en la construcción perceptiva.

En un proceso primario (supervivencia) es fundamental esta transparencia, ya que agiliza las necesarias respuestas (interrelación) inmediatas con el medio, pero la complejidad neuronal del ser humano, posibilita que, en estados de "reposo" (no-acción) se produzca un extraño fenómeno: la conciencia del hecho de ser consciente, la auto conciencia del observador, que observa como un elemento más de la realidad su mecanismo de percepción y su procesamiento de la realidad.

En segundo lugar, el sistema nunca es más que momentáneo: varía de posición a posición. Verdad que los valores dependen también, y sobre todo, de una convención inmutable, la regla de juego, que existe antes de iniciarse la partida y persiste tras cada jugada. Esta regla admitida una vez para siempre existe también en la lengua: son los principios constantes de la semiología."

de Saussure, Ferdinand. *La lengua es un sistema. Curso de lingüística general*. Losada, Buenos Aires 1973, 12ª ed., p. 158-159.

⁴ Las ideas generales planteadas en este apartado aunque no pretenden ser más que una reflexión personal, están inspiradas en diversas fuentes, relacionadas con una cierta perspectiva sobre la conciencia, que se producen en el marco actual de la neurología.

La relaciones cerebro-mente han sido tratadas en 2002 en unas jornadas realizadas en el Circulo de BB.AA de Madrid, bajo el título de "Estructura y función del Cerebro- Mente", en las que el Doctor Francisco J. Rubia Vila, Catedrático de Fisiología de la UCM, entre otros ponentes, planteaba interesantes reflexiones sobre la conciencia y la memoria, entendida esta como un proceso de origen múltiple que tiende a reconstruir un relato coherente, ante unos fragmentos de información.

La Revista de Occidente, en su Nº 272 / Enero 2004, nos ofrece una serie de artículos relacionados con el cerebro "Introducción". F.J. Rubia Vila.

"Neuroimagen funcional: una ventana abierta al funcionamiento del cerebro". Miguel Ángel Pozo García

"Cerebro y visión". Carlos Acuña.

"El tema de nuestro tiempo "revisitado" (Un ensayo sobre los mecanismos de nuestro mundo emocional)". José M. Delgado García.

"Memoria y conocimiento". Juan Vicente Sánchez Andrés.

"La corteza prefrontal, órgano de civilización". F.J. Rubia Vila.

Otros autores como Daniel Dennette, plantean ciertas similitudes entre el cerebro y los sistemas informáticos: . Contenido y conciencia; Barcelona: Gedisa, 1996.

La conciencia explicada: una teoría interdisciplinar. Barcelona : Paidós Ibérica , 1995.

Gerald Maurice Edelman , bioquímico neoyorquino, de 70 años de edad, I Premio Nobel en 1972 , estudia también el cerebro desde los planteamientos conocidos como la ciencia de la complejidad, donde se plantea la ciencia como el estudio de las relaciones más que el estudio de las partes en si mismas

Del análisis de nuestra propia consciencia surgen planteamientos que cuestionan la veracidad de “lo percibido como realidad”, empieza a haber fisuras en la certeza de que la imagen percibida de la realidad sea indiferenciada de la realidad misma, al descubrirse la percepción como un mecanismo condicionado de construcción, sometido a múltiples variables externas e internas.

El mecanismo constructor tiene que elegir y sintetizar, de la inacabable cadena de estímulos que se sitúan dentro del umbral de los sentidos, los que le son útiles para una construcción apropiada e inmediata de una realidad útil y socialmente compartible (intercambiable con otros sujetos, o con la imagen construida de éstos).

La construcción perceptiva conlleva un proceso de interpretación, de hipótesis, básicamente no consciente, imprescindible para realizar su síntesis como imagen de la realidad, la cristalización / destilación de “lo real” en “realidad de uso”: la realidad encerrada (formalizada) en el lenguaje.

Ante una nueva situación, se tiende a recrear, en un principio de economía energética, la red de lo ya sabido, y se filtran, es decir se anulan si no se pueden integrar, los estímulos no funcionales, divergentes para este proceso, a menos que estos sean de tal magnitud que cree un conflicto que obligue a expandir progresivamente los criterios de lo sabido.

Los estímulos ambiguos, difusos, son inmediatamente polarizados y cerrados (integrados en un relato admisible) o eliminados, si no pueden ser integrados.

Las situaciones nuevas son interpretadas siempre que es posible a partir del patrón de lo conocido, aunque algunas nuevas situaciones planteen procesos críticos de cambio del modelo precedente.

El proceso sería, en ciertos aspectos, similar al de algunos algoritmos de compresión digital de la imagen en movimiento. Desde un patrón previo, el fotograma clave, se comparan los fotogramas siguientes. Es decir, recibimos estímulos que son comparados con el fotograma patrón, y se observan las diferencias. Si estas son pequeñas, consideramos una modificación asumible del patrón original. Si la diferencia es muy radical, rechazamos la información como “ruido” (interferencia perceptiva), siendo incapaces desde esta clave original, de una reconstrucción coherente de esta nueva imagen de la realidad. Para asumir este cambio drástico habría que partir de otro patrón más cercano a esta nueva “realidad”. Cualquier experiencia de lo nuevo, se realiza a través del filtro y comparación de lo conocido, que va progresivamente expandiéndose en este ejercicio de apertura de la mirada.

No se plantea que este sistema no sea necesario y vital para la construcción de lo social. La idea es subrayar el carácter circunstancial del proceso. La realidad percibida es “una” construcción de la realidad, de entre las múltiples posibles, que resulta “viable” en un contexto perceptivo social, independientemente de su hipotética “veracidad”.

Plasticidad, crisis y cambio de paradigmas

Crear nuevas rutinas, nuevos comportamientos, nuevas ideas, conlleva una inversión energética importante. El mecanismo de supervivencia hace que este proceso solo se produzca cuando las condiciones del medio exijan una readaptación de la construcción de la realidad social.

El ser humano tiene la capacidad, la plasticidad potencial, de re-construir su imagen de la realidad, adaptándose a nuevas situaciones, pero hacerlo supone atravesar un proceso crítico, frecuentemente doloroso.

Cambios demasiado rápidos o frecuentes del patrón de realidad social serían un factor perturbador para el colectivo social en tanto que se precisa un tiempo de maduración y adaptación al nuevo consenso, diferente para cada individuo en función de su plasticidad.

Cada cambio produce una fase crítica de de-sincronización del grupo, en la que se tarda un cierto tiempo en recuperar el equilibrio. Por otra parte si el colectivo no es capaz de ejecutar estos cambios (en el caso de que la situación ambiental lo precise) por que ha perdido su plasticidad, corre el riesgo de perecer, al ofrecer respuestas antiguas a problemas nuevos, que no son correctamente interpretados y, por tanto, no son resueltos favorablemente.

La plasticidad es un factor que se manifiesta socialmente, en relación a la red compleja de respuestas individuales de los componentes del grupo. En las diferentes etapas de crecimiento del individuo estos niveles de flexibilidad cambian, haciéndose poco a poco más rígidos, desde el nacimiento hasta la muerte, como símbolo final de rigidez total.

En cualquier caso, un colectivo social puede comportarse de manera más o menos juvenil o madura, (con mayor o menor plasticidad) independientemente de la edad de sus miembros, en función de su capacidad grupal de adaptación al cambio.

Modelos de plasticidad social en la construcción de la realidad

De manera general y simplificando el esquema para evidenciar su mecanismo, podríamos establecer diferentes **situaciones de flexibilidad /rigidez en la construcción del modelo de realidad, en las diferentes etapas de crecimiento: infancia, juventud, madurez, senectud.**

El niño⁵, de una plasticidad sorprendente, no ha fijado un sistema estable de referencias de realidad, moviéndose entre la fantasía (como configuraciones variables de realidad no consensuada socialmente)

⁵ Aunque nosotros mencionemos el termino "niño", como una referencia metafórica en relación a los niveles de elasticidad, más que como una realidad social objetiva o un modelo sociológico concreto, en la cita que presentamos a continuación vemos un modelo de discurso paralelo desde una perspectiva más estrictamente pragmática y social, y que, sin embargo, establece confluencias con nuestra posición.

APUNTES: Curso de Desarrollo Cognitivo - Comunicativo / C E R I L - C H I L E

http://ceril.cl/P28_Taller.htm

Relatores:

Miguel Higuera Cancino

Licenciado en Fonoaudiología U. De Chile

Supervisor de prácticas para alumnos de fonoaudiología de la U. De Chile.

Asesor fononodólogo tesis de grado, escuela de psicología de la Universidad Mayor.

Juan Carlos Romero Romero

Psicólogo Universidad católica

Profesor carrera de psicología de las universidades Tarapacá, Mayor, Seck.

Los trastornos severos de la comunicación observados en la población de niños con trastornos profundos del desarrollo (psicosis, autismo, síndrome de Asperger, etc.) se relacionan, sobre todo en etapas tempranas, con una dificultad para establecer los mecanismos que permiten el normal desarrollo de la interacción social. Dichos mecanismos son de índole muy variada, pero pueden agruparse en una tríada bio-psico-social, donde los distintos niveles se encuentran íntimamente relacionados.

Proponemos que las diversas funciones, capacidades y habilidades básicas de esta tríada pueden operacionalizarse y definirse en una estructura mayor que denominaremos "espacio de relación". Este, más que una unidad de análisis puede ser contemplado como una unidad de acciones, a través de las cuales los sujetos construyen las coordinaciones específicas y necesarias para el establecimiento del consenso comunicativo. Es dentro de este espacio donde emergen los afectos, las señales y los significados compartidos.

.....

En relación al tema de la comunicación y el lenguaje Maturana (ver bibliografía al final de la cita) integrará dos dominios descriptivos: las conductas ontogénicas y las conductas comunicativas; la intersección de ambos dará curso a las conductas lingüísticas. En este sentido el lenguaje se describe como coordinación de coordinaciones conductuales consensuales recursivas, lo cual nos provee de una forma de descripción fácil de operacionalizar dado su carácter práctico y descriptivo.

En un sentido ontogénico, el lenguaje emerge en la medida que el niño humano es socializado en una comunidad lingüística, en función del acoplamiento estructural al que se ve motivado. Existe un determinismo biológico, pero no es sólo la biología del sistema nervioso lo que explica la emergencia del lenguaje, sino el establecimiento progresivo y recursivo de una serie de coordinaciones de conductas del niño en relación a su medio social próximo.

El espacio de relación, en un sentido evolutivo, sería aquél entre al menos dos sujetos, en el cual se produce la coordinación de las coordinaciones conductuales de cada uno con el otro. Esta interacción de distintas manifestaciones conductuales llevará a la mantención de aquellas coordinaciones que faciliten la organización de cada uno de los sistemas (sujetos) en nuevos dominios de acoplamiento estructural. Un observador de esta interacción discriminará dichas coordinaciones de coordinaciones de acción, infiriendo un sentido consensado (significado compartido). Este sentido puede ir desde el placer sensorio motriz conjunto (risas, movimientos) hasta el uso de signos gestuales o verbales con sentido comunicativo. De esta manera el espacio de relación se co-construye entre dos o más sujetos que pueden realizar un mínimo de conductas que permitan interacciones significativas

Tomaremos de esta teoría esta noción del espacio de relación, toda vez que dicho espacio contiene los requerimientos conductuales mínimos necesarios para que el niño pueda lograr interactuar competentemente con otros interactuantes significativos afectivamente. Pero, ¿cuáles son esas correlaciones y coordinaciones de acción? Evidentemente que, dado el determinismo estructural biológico, las primeras correlaciones apuntan a la integración de los niveles sensorial y motriz. Este aspecto es especialmente crítico cuando describimos la emergencia del espacio de relación, que se gesta desde el espacio visual y la visualización de los objetos y de los propios miembros; el ver (enfocar) las manos y seguir

y la realidad, hasta obtener el “uso de razón” alrededor de los siete años (un primer nivel de uso social del sistema de valores).

Los adultos transmiten un patrón de realidad, que el niño acepta conformándose socialmente con la realidad de sus padres y los modelos sociales que se le proponen a través de los profesores y medios de comunicación, hasta que se reafirma re-activamente en su propia individualidad, tomando un modelo alternativo a partir de su pertenencia a un nuevo grupo (la paradoja del adolescente) y empieza a cuestionar la realidad de los “mayores”, hasta procesar durante la **juventud** una síntesis que culminaría en la **madurez**.

La neurología moderna plantea cómo, a la edad de 21 años, se concluyen los últimos procesos que conforman la fisiología del cerebro humano, edad que correspondía, antes de la progresiva infantilización de la sociedad post-industrial, con el patrón social de la tradicional mayoría de edad, a efectos de plena responsabilidad de las acciones y consecución de los correspondientes derechos.

La **madurez** supondría una cierta fijación (estabilización funcional) del sistema de realidad, que se ha aprendido a compartir socialmente. Y que resulta altamente útil, ya que es tradicionalmente el máximo momento productivo del individuo (más como organizador /estabilizador social, que como fuerza de producción primaria), quien soporta al resto del colectivo “dependiente” en situación no productiva: niños, ancianos, incapacitados.

A partir de este momento se pueden producir dos situaciones:

la estabilidad en la construcción del modelo de realidad útil socialmente se vuelve extremadamente **rígida**, como se refleja en **modelos de conducta intolerante**

la experiencia favorece que el modelo de realidad se relativice, y que la solidez e inmutabilidad de la imagen de la realidad se ponga en cuestión, recuperándose la **elasticidad**, en un momento en que la rentabilidad social es más la “**sabiduría**” **adaptativa**, que la praxis productiva /organizativa

Este último modelo correspondería al patrón clásico en el que los **ancianos** son considerados consejeros sociales y respetados como mediadores, ya que su “visión” se sitúa por encima de lo inmediato.

Es la parada total de actividad, relacionada con la máxima “atención incondicionada”, la que se pone más claramente en descubierto, haciendo visible el mecanismo de la realidad como construcción permanente interdependiente.

No pretendemos presentar este modelo desde una perspectiva estrictamente sociológica, sino como imagen de la elasticidad perceptiva, en la construcción de los modelos de realidad.

Para que el individuo como sujeto pueda ser consciente de la **circunstancialidad** de su **imagen** presente **de la realidad** (creada por la casuística de su consciencia individual y atendiendo, generalmente, a su óptima “con-formación” con un modelo objetivo socialmente compartible), precisa situarse en una plataforma ajena, en una disposición contemplativa, situando su mirada desde “fuera”, tomando distancia, separándose de las necesidades sociales de lo inmediato.

La dificultad de sintonizar esta disposición con el máximo de productividad social hace que las edades más propicias para este concepto de consciencia, sean las que se alejan estructuralmente de esta presión social: la ancianidad, por un lado (de aquí el modelo del anciano “sabio / consejero”) y la juventud por otro (el modelo de joven revolucionario).

su movimiento correlacionándolo progresivamente con las sensaciones de presión de la mano (enfocada) y a esto se le articula la propiocepción de la postura del propio cuerpo (y por analogía y coordinación la postura del cuerpo del otro significativo).

Maturana, H. (1996): De la biología a la Psicología. Editorial Universitaria, Santiago.

Maturana, H. (1990): Biología de la Cognición y Epistemología. Ediciones Universidad de la Frontera, Temuco.

Maturana, H. (1991): El sentido de lo Humano. Dolmen Ediciones, Santiago.

Maturana, H. (1991): Emociones y Lenguaje en Educación y Política. Editorial Universitaria, Santiago.

La juventud es un momento adecuado por la cercanía vital en la experiencia del cambio personal y la negación de modelos pre-existentes. Pero difícil para la “parada” contemplativa ya que la plena potencialidad vital y la falta de un bagaje de referencias conformadas (motor de la apertura al descubrimiento) hace difícil encontrar la disposición adecuada, la quietud necesaria para este proceso de re-flexión. Los cambios de paradigmas sociales, las revoluciones, planteados en la juventud, suelen caer en la suposición de que la realidad suplantada es superada por la realidad que se impone, sin apreciar la circunstancialidad e impermanencia de ambas.

Una situación habitual en esta edad es que la inexperiencia (del proceso global del cambio permanente, más allá del propio cambio inmediato) combinada con el clímax / intensidad del impulso vital cree una situación de autoafirmación “inmadura” de la nueva realidad experimentada, y que ésta se asuma como “real” y no como procesual, sin descubrir su mecanismo ilusorio, sino sólo suplantando la firmeza de una ilusión por otra.

La construcción auto-referencial, propia de la juventud, puede suponer un cierto hermetismo y estancamiento en la comprensión de otros modelos de realidad, una auto-contemplación intransitiva, al negar un modelo por otro, sin relativizarlos.

Desde la juventud el tiempo es subjetivamente una materia inagotable. Hay una experiencia de la “eternidad” de potencialidad ilimitada. El reloj biológico invierte esta sensación en la senectud, donde el tiempo “vuela”.

Son factores como la progresiva consciencia de la muerte o la enfermedad, sabidas en tanto que especie pero no reconocidas en tanto que individuo, los que hacen que la sensación de fondo de “inmortalidad” propia de la juventud vaya re-adaptándose, en la medida en que se convierten en una experiencia personalizada por la cercanía vivencial, como factor de maduración.

Locos, místicos y poetas

Independientemente de las edades “sociales” comentadas como estados de elasticidad, tendríamos **tres grupos /estamentos sociales** que representarían una cierta cercanía a la “visión” (entendida como conciencia experimental de lo ilusorio o condicional de la construcción de la realidad como un mero modelo social) desde distintos posicionamientos, a través de las fisuras del lenguaje: **los locos, los poetas / artistas y, los místicos /religiosos**.

No siempre esta capacidad de “visión” es admitida o explorada voluntariamente por quien la realiza, ya que a veces es causa de “pánico”, pues en su naturaleza subsiste una base de vértigo al “des-asirse” de la seguridad de la construcción social, del “referente”, del padre.⁶

De hecho cada individuo la experimenta en algún momento de su vida y la olvida, el hecho de definirla como “visión” ya es una construcción del lenguaje y un cierto nivel de conciencia referencial de un proceso, pero “no es” el proceso o la experiencia “en sí”.

La situación como modelo en esta presentación del “loco” (no pretendemos un acercamiento psiquiátrico, sino antropológico-estructural) sería la del sujeto que se sitúa en un lugar de contemplación en el que el modelo que construye de realidad es mutable (y laberíntico para el mismo), sin que el sujeto pueda ejercer un control sobre estos cambios ni reconocer la prioridad de unos patrones de realidad sobre otros, ni reconocer adecuadamente los modelos sociales de realidad en los que habitan sus compañeros sociales. Se reproduciría en los procesos de brote sicótico un estado paralelo al del niño

⁶ Frida Saal. *Lacan, Derrida*.

<http://www.booksandtales.com/talila/lacderes.htm>

Se trata de un desplazamiento perpetuo. Siempre nos tenemos que ver con transcripciones, que son al mismo tiempo originales y copias, porque el “verdadero” original, está siempre desplazado...

Si en el campo de la literatura la lectura en abismo abre al infinito la posibilidad de otras lecturas, ¿qué pasa cuando en el sujeto falta ese tapón que pueda poner límite al deslizamiento infinito de los significantes? Tal situación es la experiencia misma de la locura.

Ese papel de tapón para el incesante desplazamiento signifiante en la locura es cumplido, en la enseñanza de Lacan, por el signifiante del nombre del padre que debe reemplazar al deseo de la madre en la metáfora paterna. Cuando esta función falla, y se desencadena la psicosis, es a la metáfora delirante a la que corresponde la función de tapar, de frenar el escurrirse de los significantes, y permitir así un proceso de restauración, de estabilización de alguna realidad, por personal que sea. (Derrida)

sin uso de “razón” que no dispone de una distinción clara entre el “bien” y el “mal” como lectura de los patrones éticos asumidos en los diferentes modelos sociales, ni entre lo “real” y lo socialmente “imaginario”.

En esta experiencia no hay trasgresión de la norma social sino incompreensión o inadecuaciones a ella⁷

Para el loco, la experiencia de otro loco no es un territorio común, un foro de encuentro socializable. La realidad del otro loco es vivida como una locura aun mayor que la que se asume de los “cuertos”. El drama vital de esta situación es el aislamiento involuntario, donde la experiencia del otro no se produce desde su interrelación como sujeto, sino como pieza / objeto de un discurso delirante personal intransitivo.

El modelo del **artista / poeta** sería el del sujeto social que es particularmente sensible, voluntariamente o no, conscientemente o no, a las fisuras del lenguaje como construcción de la realidad, y que es capaz de mostrar al resto del grupo social artefactos que se sitúan desde este umbral, cuestionando o evidenciando la artificialidad de lo socialmente admitido como mecanismo de realidad.

Con el uso “divergente” o trasgresor del las herramientas cotidianas del lenguaje (plástico o literario, o de cualquier otro ámbito) subrayaría la presencia del aparato constructivo perceptivo, y / o establecería relaciones de elementos o códigos que producirían un cierto desencadenante mental / emocional, al forzar una re-construcción inédita en el espectador, que se transforma potencialmente a si mismo, en actor directo de la experiencia⁸, en protagonista de dicha experiencia. Las piezas así realizadas producirían en el espectador una reacción “simpática” a la experiencia de desvelamiento del artista .

Siguiendo este planteamiento la idea de obra de arte /poema no formaría una realidad objetiva estática, sino procesual, independientemente de sus calidad. Lo que operaría como artefacto artístico en un caso, podría resultar inerte en otro, variando de un sujeto al que la obra resultaría “muda” a otro al que la obra le “interpela” y se convertiría así en lector: creador / re-constructor del evento artístico.

El artista sería un sujeto, tocado por la “visión”, “inspirado” productor voluntario de artefactos (propuestas artísticas) capaces de este efecto perturbador en el “otro”, y no necesariamente consciente de cómo se produce el hecho, que incluso puede operar en contradicción con sus propias intenciones.⁹

El objeto arte /poema se desvincularía personalmente del actor/ creador, del artista que quedaría como agente productor / procesador, para vincularse a la mirada en “tiempo presente” del lector / re-procesador.¹⁰

⁷ Este prototipo tendría médicamente que ver con el modelo de brote sicótico, en el que el sujeto vive una experiencia generalmente muy disturbadora y dolorosa, con procesos alucinatorios de gran intensidad Nada tendría que ver con los modelos de comportamiento del psicópata cuya característica fundamental es la falta de capacidad de situarse emocionalmente en “el lugar del otro”, la incapacidad de “simpatía” que hace que el sufrimiento del otro sea un simple espectáculo que no son capaces de (com)padecer. En la psicopatía sí habría una distinción entre el “bien” y el “mal”, y una posible trasgresión voluntaria y consciente de la norma que se podría producir ante la suposición del sujeto de impunidad de castigo social. El porcentaje social de psicópatas es del 10% de la población, muchos de ellos son cargos directivos de grandes empresas.

⁸ Este modelo no corresponde al criterio socialmente admitido de artista, que generalmente asimila una ficción, críticamente admitida como arte, desde el aparato comercial /institucional.

⁹ Recordemos la ecuación artística que propone Duchamp en la que se pone en relación la intención del artista con lo que realmente hace y con lo que finalmente recibe su espectador.

Dicho de otra forma, el “coeficiente artístico” personal es como una relacion aritmética entre lo pensado pero no expresado y lo expresado involuntariamente.

Marcel Duchamp. *El acto creador*.

Texto del catalogo de la exposición de Marcel Duchamp, Editado por la Caixa.Caja de Pensiones y Fundación Miro. Madrid 1984, pag 13

¹⁰ En este sentido se cuestionaría la diferencia en la lectura entre artes temporales y espaciales, que diferenciarían la presencia permanente de un objeto pintura y la necesaria actualización de la música en la interpretación de su partitura, planteando que la música es reconstruida al igual que el aparato pictórico, siempre en tiempo presente. La

El artefacto artístico / poético operaría sobre la deconstrucción del lenguaje.

El papel del artista podría ser también involuntario. Determinados comportamientos o acciones no conscientemente dirigidas en esta dirección podrían generar situaciones o mecanismos con éstas características deconstrutoras.

El artista viviría la posibilidad de fisura del lenguaje, lo que permitiría la inserción esporádica de "lo real" en "la realidad" y crearía mecanismos de transmisión social de esta experiencia. Tendría un componente visionario, generalmente preocupado por aspectos formales de la manifestación de lo real o la estructura del mecanismo lingüístico, pero no necesariamente ético¹¹, pudiéndose mover a menudo sobre estructuras a-morales y narcisistas. Forzarían los ya planteados previamente, pero aun activos, como agentes desveladores, que amplían las fronteras de la mirada "social", ante la re-actualización de la potencialidad del lenguaje como generador de experiencias no tautológicas.

El papel del **místico / religioso**¹², sería en este esquema el del sujeto que voluntariamente busca realizar experiencias "transcendentes" al modelo social de realidad, situándolas en un plano de realidad "superior", que no niega el plano "inferior" pero que lo desacredita como transitivo o condicional, y que intenta compartir la posibilidad de realizar esta experiencia con el resto del grupo social. Para ello construye sistemas simbólicos físicos o mentales y /o diseña prácticas que inciden directa y conscientemente en la transformación de la consciencia social, los ritos.

Lo "Real" se entendería como un generador de diferentes estratos de "realidad" en diversos niveles de mayor a menor "densidad", siendo los más densos los inferiores y los más sutiles los superiores en una cadena de transformación evolutiva.

La sintonización con cada nivel estaría en función del estado "espiritual" y material del ser consciente, que "sufriría" su ilusoria experiencia de individualidad escindida y conformada en un determinado nivel. Los niveles no serían la realidad en sí misma, sino cristalizaciones perceptuales de las condiciones de la consciencia.

presencia disponible de la pintura, o la interpretación musical puntual, no es la obra sino el mecanismo que hace posible su desvelamiento

¹¹ En su obra "*Temor y Temblor*" (Editorial Labor. Colección Labor. Barcelona, 1992.) Søren Kierkegaard, establece una relación entre lo religioso, lo ético y lo estético, estructurándolo en un orden jerárquico en el que se daría la superioridad de lo religioso, sobre lo ético, y de esto sobre lo estético. Esta relación está reflejada en este cuadro que encontramos en un artículo de José Feliciano Córdova Dávalos, "*Temor y temblor en el concepto de religión de Hegel y Kierkegaard*" <http://www.monografias.com/trabajos14/hegelkierkeg/hegelkierkeg.shtml>

| | | |
|------------------|----------------------|--|
| <i>Estético</i> | <i>Existencia</i> | <i>El hombre se conforma con una vida placentera exenta de dolor y de compromiso. La preocupación aquí es arrancarle a la existencia el máximo placer posible, aunque después desemboque en la nostalgia, la insatisfacción o el anhelo de vivir pasados gozos. Lo bueno para el esteta es todo aquello que es bello, que satisface o que es agradable. Este hombre vive enteramente en el mundo de los sentidos y es un esclavo de sus propios deseos y estados anímicos.</i> |
| <i>Ético</i> | <i>Ser en sí</i> | <i>El hombre se afirma cada vez más en el amplio tejido de las relaciones humanas y descubre en sí mismo la verdad, que es la subjetividad. En este estadio se manifiesta el sentimiento de responsabilidad ante compromisos adoptados. El individuo se decide por el matrimonio, por una profesión o una actividad social.</i> |
| <i>Religioso</i> | <i>Trascendencia</i> | <i>Se llega mediante una relación subjetiva muy personal y auténtica con Dios por medio de la fe. Representa el paso definitivo que tiene que dar el hombre. Sólo si renuncia a sí mismo, para superar las limitaciones que la realidad le impone, accede a lo trascendente, a Dios y a la verdadera individualidad.</i> |

¹² En este modelo, del mismo modo que en relación al mundo del arte diferenciábamos la figura "profesional" con el actor de operaciones artísticas, la idea de religiosidad, de actitud mística no está necesariamente ligada a los representantes sociales de las organizaciones religiosas.

La idea de “seres sensibles” representa no sólo a humanos y animales o plantas, sino a las múltiples conformaciones individuales, no perceptibles en el nivel humano, a las que hacen referencia los relatos de cosmogonías religiosas, y que han sido interpretadas frecuentemente desde la psicología como proyecciones exteriores de los estados internos o de los patrones psicológicos de la consciencia humana.

Encontramos en la historia de las religiones un juego progresivo de diferentes concepciones en la comprensión y proposición de modelos de realidad superior, y patrones diferentes de sistemas de relación con la realidad “cotidiana”. Desde los aspectos animistas, que proponen una mayor experiencia de integración e interdependencia con el entorno, a posicionamientos que proponen un cambio radical de las “rutinas” mentales que sujetan los niveles de realidad en los que se sitúa la consciencia ordinaria, para desligarse de los condicionamientos de construcción de realidad colectiva y re-ligarse a una experiencia de unificación por encima de la experiencia ilusoria de individualidad y segregación. Entendido de esta manera, la autenticación de la religión y del actor religioso estaría en relación con su cuestionamiento de la realidad y los elementos condicionantes, al ser estos el resultado de estados “primitivos de evolución” espiritual de los individuos, que atrapa las consciencias en estados de sufrimiento, desde los que surge la **idea de ética** como “liberación” del sufrimiento.

La generación de este sufrimiento esta condicionada por la existencia del “pecado”, en la tradición judeo cristiana, entendido este como una situación de alejamiento de la “presencia” de Dios, la no comunicación (común-unión) con El que “Es”, con el generador del Verbo, el establecimiento erróneo del propio ego como centro.

En la tradición budista el sufrimiento es entendido como la única evidencia experimental innegable, y es generado por el apego, el deseo y la codicia, frutos de la “ignorancia” no entendida como falta de conocimiento, sino como la mirada distorsionada sobre la realidad, que la supone separada del sujeto e independiente en sí misma. La ignorancia es entendida como la incapacidad de “visión” de la verdadera naturaleza de los fenómenos.

El papel del “actor” religioso sería el del sujeto que opera en los dos niveles de realidad entre los que se mueve, buscando conscientemente la transformación y trascendencia práctica de su conciencia cotidiana de la realidad y trabajando en la transformación de la visión de la estructura social de la realidad en la que habitan transitoriamente la mayoría de los humanos, atrapados en ella, como apoyo para facilitar su propio proceso trascendente.

Cuestionamiento de la realidad y del lenguaje

El cuestionamiento del aparato lingüístico, entendido en el sentido de con-formador del sujeto y de la realidad social, hace posible la evolución de la conciencia colectiva como especie y, así, la ampliación de la potencialidad de comunicación social y de la capacidad de respuesta ante una nueva topología de problemas, al expandirse el territorio de lo sensible y el paisaje mental referencial.

El cuestionamiento del lenguaje, instrumentalizado por artefactos simbólicos /artísticos, (que tradicionalmente llamamos obras de arte o poemas, y que suponen aplicaciones lingüísticas no utilitarias, en un primer orden de supervivencia,) tiene como función social la progresiva apertura, dilatación, de los límites en que el lenguaje, como forma social de realidad (como conformador de ésta), cierra las fronteras que nos impermeabilizan con la experiencia de “lo real”, lo situado más allá de sus fronteras, lo extralingüístico, que es sin embargo, la matriz sobre la que se construye la experiencia y la referencia sobre la que se conforma el propio lenguaje como realidad.

Algunas ventajas sociales de este cuestionamiento podrían ser:

La capacitación social colectiva (como ejercicio de plasticidad, a través del juego o la ascesis) de reconstrucción de modelos extendidos de realidad que se adapten a las nuevas necesidades ambientales en un nivel primario de supervivencia y la evolución a nuevos sistemas éticos de reestructuración de la realidad social, en un nivel secundario.

La mejor aceptación de la complejidad de la red de experiencias que tenemos como sujetos, y que es expresada socialmente por artefactos poéticos, como articuladores sociales de intercomunicación, en los

que lo que con-forma el mensaje no es su in-formación, sino el juego mutable de relación entre sus piezas, que metafóricamente refieren a la experiencia de lo "poético".¹³

El hombre vive fundamentalmente con sus objetos- de hecho podría decirse exclusivamente, dado que sus sentimientos y sus acciones dependen de sus percepciones – tal como el lenguaje se las presenta. Por el mismo proceso por el que emite lenguaje de su propio ser, queda atrapado en él; y cada lengua traza un círculo mágico en torno al pueblo al que pertenece, un círculo del que no puede huir, salvo entrando en otro.¹⁴

Síntesis del planteamiento

Como síntesis de este planteamiento, cerraremos este capítulo con el artículo que presentó el autor de esta tesis como aportación al foro que se creo para la Web¹⁵, en el "Segundo encuentro de arte experimental de Madrid", en 2003.

La rentabilidad social del uso no utilitario del lenguaje, los artefactos poético / artísticos

Enviado al foro el 12/11/2003 00:23:18

Partimos de entender la realidad como una construcción colectiva, que soporta la posibilidad de intercambio de información social, imprescindible para la supervivencia primaria de la especie, en la medida que supone una experiencia de realidad común sobre la que se da cuenta con el lenguaje, que es en definitiva indiferenciada del lenguaje.

Entendemos que esta construcción tiene fisuras, espacios de experiencia que resultan reacios a ser configurados como información.

La experiencia del sujeto no puede negar la evidencia de lugares esquivos a la red del lenguaje, que desde el lenguaje se pueden señalar pero no narrar.

El lenguaje crea el marco de realidad común en la que el sujeto se conforma, pero la realidad es una experiencia dinámica, no un sistema cerrado.

Si el movimiento de transformación del modelo de realidad es demasiado rápido, la sociedad tiene más probabilidades de de-sincronización de la adaptación de sus individuos, que supondría una falta de operatividad social, una fragmentación del cuerpo social, que debilitaría sus probabilidades de supervivencia.

Si el movimiento de transformación se congela,

¹³ Recordemos que culturas tan tradicionalistas con la china, han utilizado durante siglos como sistema de selección de su clase dirigente, su funcionariado, la incorporación del conocimiento de la poesía, entre las materias principales en los procesos de selección.

¹⁴ R. Arnheim, citando genéricamente a Alexander von Humboldt en "El Pensamiento Visual". Paidós. Barcelona, 1998. Pág. 239.

¹⁵ Juan Alcón Alegre- ANJÚ, "La rentabilidad social del uso no utilitario del lenguaje, los artefactos poético / artísticos" Foro on line de MAD.03. Madrid 2003.
http://www.mad03.net/foro/foro_mensajes.php?cod_canal=1&cod_mensaje=9

se crea un sistema cerrado de realidad
(como sucede con la suplantación de la ideología por la realidad),
el cuerpo social es incapaz de reconocer los cambios ambientales
sobre los que se construye el lenguaje como respuesta adaptativa
y el cuerpo social acaba por asfixiarse.

Remarcamos la existencia de espacios patológicos,
divergentes del lenguaje, espacios que cuestionan la convención del mismo lenguaje
y que diluyen su tendencia a la coagulación.

Espacios que situándose en la frontera del propio lenguaje
intentan dar cuenta de sus fracturas,
espacios que dirigen la mirada fuera de sus límites.

Estos espacios de lenguaje configurados sobre artefactos polimórficos,
generativos de mutaciones dinámicas del sentido,
que desde el lenguaje señalamos como artefactos poético /artísticos,
son de una utilidad social esencial,
ya que ejercitan la plasticidad de la construcción del propio lenguaje social,
imprescindible para la adaptación a las situaciones cambiantes sobre las que se construye la realidad.

Si estos artefactos cuestionan la construcción de la realidad como un sistema cerrado,
están funcionando como un mecanismo amplificador de la propia realidad
que permitiría centrar la atención social sobre los aspectos que la realidad externa al lenguaje
propone,
pero a los que la realidad social no accede más que con mediaciones.

Para que estos objetos sean operativos socialmente
deben enmarcarse como concreciones / excreciones
separadas de la propia realidad,
no pueden ser indiferenciados ni totalmente integrados a ésta,
salvo el peligro de convertirse en invisibles y por tanto in-operativos,
i-legibles como artefactos.

Estos artefactos son metáforas o reflejos estructurales de la incapacidad del lenguaje social
de dar cuenta de lo externo a él, de la posibilidad de lo *Real*,
a lo que el lenguaje apunta y de lo que el lenguaje se aísla en su propia construcción.

La obra poético / artística se sitúa dentro del lenguaje
para ser reconocida como un hecho social legible,
pero como un anfibio intenta dar cuenta de la experiencia del otro lado,
de la experiencia que no puede ser enunciada de otra manera.

Su propia imperfección es su esencia operativa.

La perfección final de la obra de arte,
la culminación de su tendencia dialéctica a disolver las fronteras del lenguaje,
la indiferenciaría de lo *Real*,
haciéndola desaparecer de los límites del lenguaje,
invalidándola a la socialización.

La obra final es in-material , in-visible
realización de la interdependencia,
contemplación como de-construcción.

[I] 1. LA POESÍA VISUAL

[I] 1. c CEREBRO, PERCEPCIÓN Y SINESTESIA

| | | |
|---|--|----|
| CEREBRO, PERCEPCIÓN Y SINESTESIA..... | 50 | |
| SINESTESIA | 50 | |
| Sinestesia. Referentes poéticos y la utopía del arte total | 50 | |
| Experiencia, sentidos, sentido y PV | 60 | |
| Las polarizaciones de la mirada, oriente y occidente, interior / exterior | 62 | |
| Apuntes sobre la vacuidad..... | 64 | |
| Antropología de los sentidos | 68 | |
| "Visión" neurológica de los sentidos | 72 | |
| <i>Lateralización del cerebro y lenguaje:</i> | | |
| <i>la decodificación de lo concreto y de lo abstracto.....</i> | <i>76</i> | |
| <i>La doble realidad del lenguaje.....</i> | <i>79</i> | |
| SÍNTESIS | 83 | |
| | | |
| Imagen 1. | Brossa y la magia..... 51 | |
| Imagen 2. | Giordano Bruno..... 53 | |
| Imagen 3. | Psicología de un hombre, Benedetta, 1919 | 54 |
| Imagen 4. | Estructura de jeroglíficos, Brossa y Isidore Isou | 55 |
| Imagen 5. | Disco de Phaistos | 56 |
| Imagen 6. | Emilio Buccafussca y Fortunato Depero | 56 |
| Imagen 7. | Ilusiones perceptivas | 58 |
| Imagen 8. | Antropomorfismo psicológico en construcciones tipográficas | 59 |
| Imagen 9. | Brossa | 62 |
| Imagen 10. | Ilusionismo perceptivo | 68 |
| Imagen 11. | Ejemplos de poemas visuales futuristas, | 76 |
| | con referencias sinestésicas al tacto y alsonido | 76 |
| Imagen 12. | Cerebro | 77 |
| Imagen 13. | Alfabetos icónicos..... | 78 |
| Imagen 14. | Interpretación de poesía sonora | 80 |
| Imagen 15. | Caligrafía China | 80 |
| Imagen 16. | Obra sinestésica de Sylvia Molina..... | 83 |
| Imagen 17. | Poema de Brossa | 83 |

Cerebro, percepción y sinestesia

Sinestesia

Veo el lenguaje.

Tengo una enfermedad: veo el lenguaje. Lo que debería simplemente escuchar, una broma de pulsión, perversa en cuanto que el deseo se equivoca en ella de objeto, me lo revela como una .visión, análoga (¡guardando todas las proporciones!) a la que tuvo en sueños Escipión de las esferas musicales del mundo. A la escena primitiva, donde escucho sin ver, sucede una escena perversa, donde imagino ver lo que escucho. La escucha deriva a scopia: del lenguaje, me siento visionario y mirón.¹

Roland Barthes

Sinestesia. Referentes poéticos y la utopía del arte total

La práctica de la PV, aun en sus manifestaciones más inmateriales y performativas, genera un flujo de referencias que son construidas en el lector a través de sus canales sensoriales. Sólo después de esta primera sensación se construye, casi simultáneamente, una percepción cognitiva, más compleja, en la que se ponen en funcionamiento otros mecanismos de la psique: reconocimientos, memorias, afectos,..., ideas y concepciones pre-existentes, que acaban configurando la construcción final del poema en cada lector.

Muchos de los recursos de la puesta en escena de la PV, han jugado con este primer momento sensorial: creando propuestas que contravienen el mecanismo automático de reconocimiento, y crean una ilusión ficticia o una deconstrucción sensorial de lo "ya sabido"; construyendo objetos chocantes, que exigen una segunda mirada para su re-conocimiento, o enfatizando las cualidades sensoriales cruzadas y simultáneas, es decir sinestésicas, en el objeto de la propuesta poética.

En la PV encontramos frecuentemente el mismo mecanismo del ilusionismo, de la tradición de la magia como espectáculo popular, utilizado a menudo como "referencia" del cuestionamiento la misma idea de realidad, y de su "arquitecto", el lenguaje.

Algunos poetas visuales, como Brossa², gustaban de realizar ellos mismos espectáculos ilusionistas de prestidigitación o transformismo.

¹ Barthes, Roland (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Editorial Kairós, Barcelona. 1978

² Texto de la exposición *on line*: *Joan Brossa o la revuelta poética*

"El transformista italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936) ha sido siempre, al lado de Joan Miró o Richard Wagner, uno de los grandes mitos de Brossa. En 1969, Brossa, juntamente con Tàpies, publica el libro de bibliófilo Frègoli. Brossa convirtió en su divisa la conocida frase de Fregoli: "El arte es vida, y la vida, transformación". Como ningún otro autor, actor o dramaturgo, Fregoli sintetiza la rapidez que la vida moderna exige al espectáculo y a la vez condensa la sabiduría heraclitiana de la metamorfosis continua. La cosmovisión carnavalesca de Fregoli constituye la esencia de la poética metafórica y transgresora de Brossa. Los orígenes familiares y literarios de Brossa se arraigan en la cultura popular menestral. Toda la obra de Brossa dialoga, recrea y transforma el lenguaje, las formas y los objetos de la cultura popular."

"Juegos de manos. Juegos de lenguaje."

El lenguaje sutil y enigmático de la magia, de la prestidigitación o del ilusionismo siempre fascinó a Joan Brossa. Muchos de los elementos habituales de los juegos de manos, como los naipes, los dados o los sombreros, forman una parte imprescindible del imaginario poético de Brossa. Verdadero homo ludens, el poeta considera que el juego, el enigma y el azar constituyen elementos esenciales de la persona y de la actividad creativa. En toda su obra poética, desde las formas tradicionales como el soneto o la sextina, la poesía escénica, los poemas visuales, los objetos o las instalaciones, los juegos de lenguaje, las sorpresas, son constantes y se convierten en el arma más eficaz de las transgresiones formales y significativas del poeta."

Joan Brossa o la revuelta poética es una exposición virtual preparada por el centro KRTU del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y LLETRA, el espacio virtual de literatura catalana de la Universitat Oberta de Catalunya, a partir de los materiales y la selección de la exposición homónima abierta en la Fundació Joan Miró de Barcelona entre el 23 de febrero y el 27 de mayo de 2001.

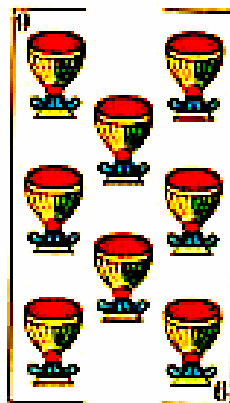
Comisario: Manuel Guerrero.

Imagen 1. Brossa y la magia



BROSSA

[HTTP://WWW.UOC.EDU/LLETRA/ESP/EXPO/JOANBROSSA/PORTADA.HTML](http://www.uoc.edu/lletra/esp/expo/joanbrossa/portada.html)



Muchos de sus objetos se basan en la suplantación de una parte de una escena cotidiana, para crear un choque perceptivo que obliga a una re-estructuración del “saber perceptivo”.

El mismo Conde de Lautraumont, antecesor en muchos sentidos de las ideas sobre las que gira la PV, urdía con el lenguaje sus juegos de artificio:

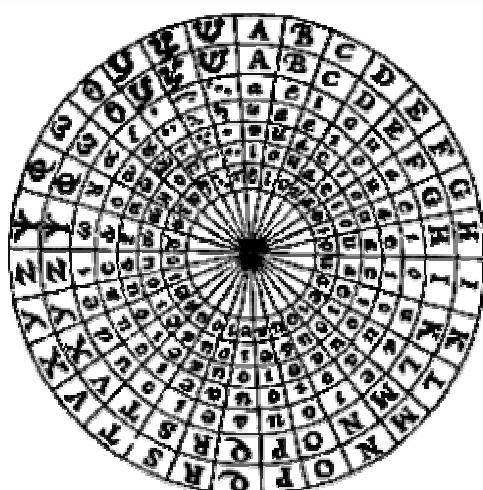
“Entre todos los prestidigitadores de la era moderna, el conde de Lautraumont tiene el mérito de haber aplicado a las palabras por primera vez, los trucos que los prestidigitadores usaban en la oscuridad de los gabinetes mágicos. La ligereza-<prestidigio> o también <prestigio>-y los aparatos de su retórica exarcebada abrían de para en par los grandes ventanales de la sorpresa, para mostrarnos un paisaje nuevo que sería, desde entonces, el paisaje nuevo de la literatura.”³

Antecedente en la construcción de artefactos que trabajaban con la percepción en la construcción de imágenes y realidades, y la mecánica misma del lenguaje, es Giordano Bruno, (1548-1600), dominico que anticipa una visión de la unión sinestésica de las artes, que siglos más tarde defenderían artistas como Kandinsky.

³ Joaquín Sala-Sanahuja. *Joan Brossa o la magia cotidiana*. Del catálogo de J. Brossa editado por la Fundación Joan Miro, Barcelona, 2001, página 160

Imagen 2.

Giordano Bruno



| | | | |
|------------------------|-----|---------------------------|-----|
| aa bos tardas | 121 | aa homo truncus | 136 |
| ae alveus mellis | 122 | ae femina suspensa | 137 |
| ai formido horti | 123 | ai lupus in cadaver | 138 |
| ao muscipula | 124 | ao Gallina ouis incubans | 139 |
| av iuncorum fascis | 125 | av sepulchrum | 140 |
| aa equus mortis | 126 | aa fornax | 141 |
| ae septem candelabra | 127 | ae stappa succensa | 142 |
| ai thus redolens | 128 | ai Gurgustium piscium | 143 |
| ao sulphur scintillans | 129 | ao canis catellos lactens | 144 |
| av trabs obstans | 130 | av curriculum | 145 |
| aa Asinus lentus | 131 | aa Galli insilientes | 146 |
| ae crater | 132 | ae Aries impetens | 147 |
| ai vas pandoræ | 133 | ai porcus vastator | 148 |
| ao cornucopia | 134 | ao puer ludens | 149 |
| av taurus retractans | 135 | av Timpanum | 150 |

'MEMORY WHEEL' AND EXCERPT OF A MEMORY CORRESPONDENCE CHART FROM BRUNO'S *DE UMBRIS IDEARUM* (1582). [HTTP://COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/FOLDER6/NG6212.HTML](http://COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/FOLDER6/NG6212.HTML)

Bruno studied the ancient myths and 'secret' lost philosophies of his time, and developed a world view that because of its anachronisms, can often be seen as far more contemporaneous to our own times, than the age of the *new rationality* in which he lived. For example, from his readings of the apocryphal writings of the supposed Egyptian magus, Hermes Trismegistus, Bruno advocated (along with a metaphysical interpretation of the mathematics to support his view) the then radical Copernican view of a heliocentric

universe: a point of view which is at the corner stone of the changes in thinking that occurred in the Renaissance.

His view of the fundamental workings of language based on his studies of ancient languages, approaches that of contemporary semiotics: *...images do not receive their names from the explanations of the things they signify, but rather from the condition of those things that do the signifying.* A view which was repeated by Fernand de Saussure nearly 300 years later in the 1890's with his idea that a word is composed of two parts: the 'signified' and the 'signifier,' and is at the foundation of modern linguistics.

Bruno, being a skilful Renaissance historian, also devised memory systems of the utmost complexity: *In them finally are all that can be said, known, imagined; here are all arts, languages, works, and signs.*

Based in a rich synesthesia were two opposites eventually coincide as a single unity -- the most infinite is contained in the most minuscule. His works on this art are detailed collections of rules based in the principles of poetry, and describe the construction of memory images out of a history of human observation. These images were then to be encoded within the mind while observing the heavenly bodies and their orbits. The rotation of the heavenly gyres as concentric memory wheels, would bring a finite set of images into ever changing proximity and juxtapositions to one another which would then imply and suggest imaginative connections to lost wisdom.

The memory-charged imagination would therefore by sympathetic analogy, exposed the observer to all the varieties of being: Being is perceived and distinguished under three headings, universally called metaphysical, physical, and logical, as these are the three principles of everything: God, nature and art; and three effects proceed from this, divine, natural, and artificial. From the variety of all things a singularity emerges in the form of synesthesia: The order of the cosmos is rational, as it is in the likeness of the natural, of which it is the shadow, as it is the image of the divine, of which it is the vestige.⁴

Imagen 3. Psicología de un hombre, Benedetta, 1919

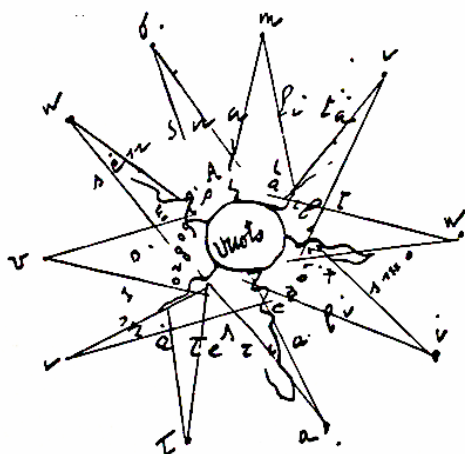


IMAGEN DE LA RECOPIACION REALIZADA POR JOSÉ ANTONIO SARMIENTO SOBRE POESÍA FUTURISTA⁵

La "sinestesia"⁶ ha sido una de los referentes perceptivos en el proyecto de arte total, donde se entrecruzan propuestas multi-sensoriales y multi-lingüísticas. La poesía visual opera como una de estas manifestaciones,

⁴ Larry Wendt .*Narrative as Genealogy: Sound Sense in an Era of Hypertext.*
<http://cadre.sjsu.edu/switch/sound/articles/wendt/nghome.htm>

⁵ José Antonio Sarmiento .*Las palabras en libertad, Antología de la poesía futurista italiana.*
Ed Poesía Hiperión, 103. 1986, Madrid

Todas as imágenes de poesía futurista de este capítulo son de esta fuente

⁶ Sinestesia,

Según el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, Edición electrónica.
Versión 21.2.0. Ed. Espasa Calpe, 1998

en realidad desde mucho antes del advenimiento de las vanguardias, desde la génesis del lenguaje escrito pasando por la evolución de los pictogramas hasta las escrituras silábicas y fonéticas.

Imagen 4. Estructura de jeroglíficos, Brossa y Isidore Isou



JOAN BROSSA Oda a Marx

OBRA DE BROSSA, CON ESTRUCTURA IRÓNICA DE JEROGLÍFICO



ISIDORE ISOU, *THE GOD'S DIARIES* (1950) ⁷

Del gr. sŷn, junto, y aŷsqhsij, sensación.

1. f. Fisiol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte del mismo.

2. [f.]Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.

3. [f.]Ret. Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. Soledad sonora; verde chillón.

⁷Larry Wendt .*Narrative as Genealogy: Sound Sense in an Era of Hypertext*.
<http://cotati.sjsu.edu/spoetry/folder4/ng441.html>

The Lettrist worked on the level of the letter at the heart of what they believed to be an experiential language that was to be the basis of their new culture. Their Lexique Des Lettres Nouvelles, for example was a sonic alphabet of a 130 or so sounds from which a new natural language was to

Imagen 5. Disco de Phaistos



DISCO DE PHAISTOS, APARECIDO EN EL 2000 A. DE C.

"EL DISCO ESTA GRABADO CON SIGNOS DE TIPO SILÁBICO QUE REPRESENTAN ANIMALES PERSONAS Y OBJETOS DE USO COTIDIANO; SU SENTIDO DE LECTURA VA DESDE EL CIRCULO MÁS EXTERIOR AL MÁS INTERIOR"⁸

Se puede afirmar que en el entorno de la poesía visual se han utilizado frecuentemente, casi como una necesidad estructural, recursos relacionados con los procesos sinestésicos para la construcción física / conceptual de las obras.

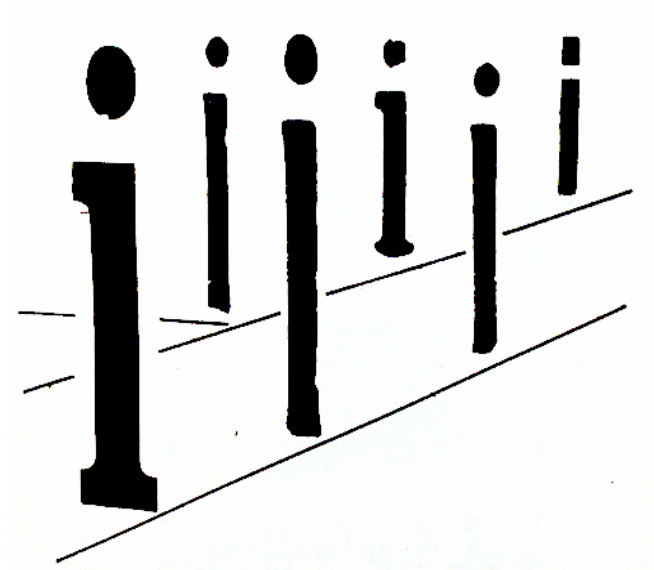
En la misma base de la PV esta implícita la interconexión de lenguajes que se gestionan perceptivamente con mecanismos sinestésicos, como la interpretación visual o sonora de textos y la materialización sensorial de los signos analógicos.

Imagen 6. Emilio Buccafussca y Fortunato Depero

spring from and from which they composed their poetry. Isou along with his chief lieutenant, Maurice Lemaitre, worked out a notational style that resembled that of traditional, 'common-practice' music, sometimes even with staves, bar lines, and dynamic markings. Lettrist poetry was also often performed by choral groups.

Lettrism, founded in the late forties by Isidore Isou, was as much a reaction against Andre Breton's dictatorial control of Surrealism (and Surrealism's movement away from its conceptual origins in Dada towards that of mysticism), as it was an attempt to get poetry back into people's lives and on the 'hit parade.' In his attempt to rewrite all of human knowledge, Isou had discovered that the evolution of any art was characterized by two phases: 'amplic' and 'chiseling.' In following the development of the art of poetry for example, Isou saw the Lettrist at the end of a long chiseling phase which had begun with Baudelaire reducing narrative in his poetry to anecdote, then Rimbaud disregarding anecdote for lines and words, Mallarmé reducing words to sound and spaces (particularly in Un Coup de Des), and finally the Dadaists destroyed the word altogether. Isou saw at the end of this phase the new beginnings of an amplic stage for culture, from which a whole host of new arts, ways of working, and social institutions would eventually spring, with Isou at the center of all creative work.

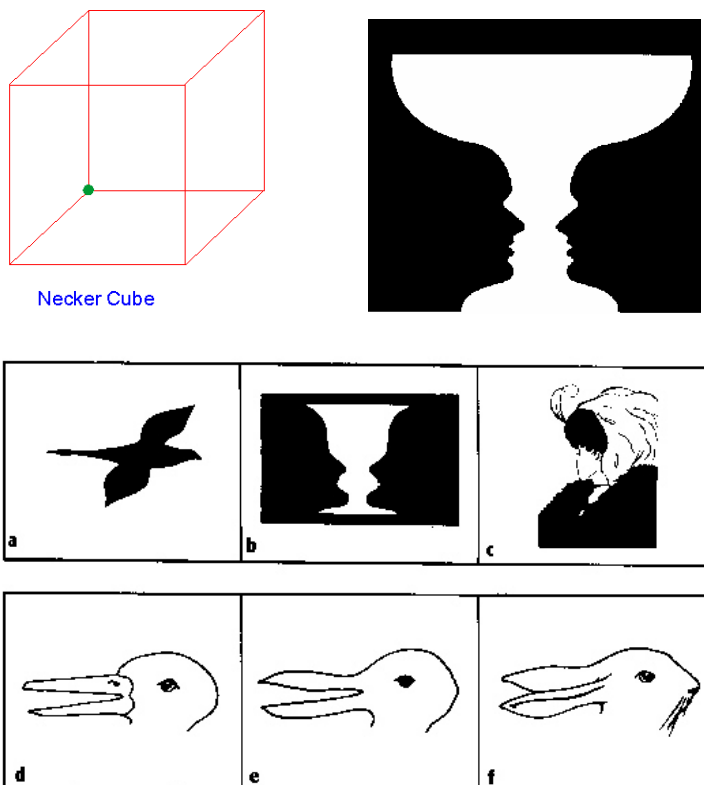
⁸ Antonio e Ivana Tubaro .*Tipografía, estudios e investigaciones*.
Universidad de Palermo.Librería Técnica CP67. Palermo 1992,1994.





La escritura, lejos de convertirse en un lugar transparente a la semántica del signo, se materializa en signo gráfico en sí mismo, o en su orquestación sonora. El objeto poético se convierte en un modelo polimórfico de lecturas, entre las que la percepción oscila alternantemente

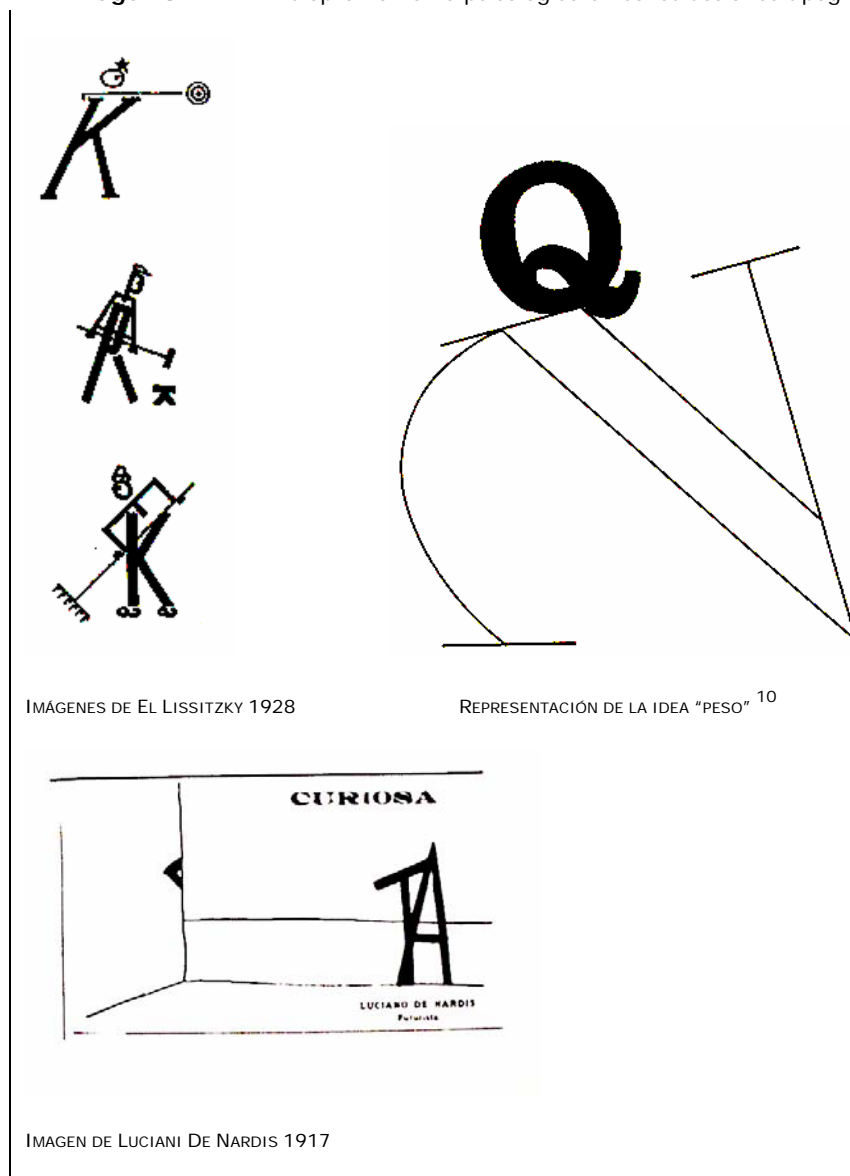
Imagen 7. Ilusiones perceptivas



Como en el cubo de Necker, o en las estructuras ambiguas fondo figura, el sistema perceptivo deberá optar entre dos o más hipótesis perceptivas, así como cuando se plantea el texto como imagen, o la imagen como texto, se produce un proceso de percepción alternante.⁹

Imagen 8.

Antropromorfismo psicológico en construcciones tipográficas



⁹ Entrevista a Richard Gregory. Redes nº 238, RTVE, La 2. 2-5-2002

<http://www.rtve.es/tve/b/redes/semanal/prg238/frcontenido.htm>

Déjame que te muestre otro tipo de situación imposible, en la que la mente desiste de dar una respuesta definitiva, es el famoso cubo de Necker.

-Sí, yo diría que aquí hay dos hipótesis que crea el cerebro: una es que ésta cara está delante y la otra es que está detrás, y aquí no hay ninguna prueba para decir qué es lo correcto, por tanto se mantienen, y se van probando distintas hipótesis. Y cuando tú ves esto delante, esta es tu realidad perceptiva. Y entonces cambias de idea y el cerebro tiene que decir ¿qué es esto? Puede que salga hacia fuera o vaya para dentro, va probando las posibilidades. Y tu realidad perceptiva es la hipótesis que está activa en tu cerebro en ese momento. Siempre hay otras posibles hipótesis: aquí sólo hay dos, por tanto, puedes hacer cloc, cloc, cloc de una a la otra. Pero en realidad en cualquier percepción normal hay otras posibilidades bajo el ala esperando que se seleccionen.

¹⁰ *Ibid.* Antonio e Ivana Tubazo. Pag 77

Experiencia, sentidos, sentido y PV

El actor /constructor de PV, al producir sus artefactos poético /artísticos, da cuenta de su experiencia como sujeto (si entendemos la "experiencia" como "eso" que no puede articularse como significación). O, si se prefiere: lo que no puede transmitirse en un proceso de comunicación.....lo que no puede ser entendido pero que es objeto de saber".¹¹

La creación de estos artefactos está relacionada con la imposibilidad de dar cuenta de la "experiencia" (como manifestación de la poética), por otros medios. La compleja red de significados /sentidos es puesta en escena, materializada como obra, con una estrategia que utiliza las cualidades heterogéneas de los lenguajes (sus aspectos cognitivos o psicológicos y sus aspectos físicos y materiales) para establecer un juego de polaridades que sea capaz de indicar el "sentido" original, o la fractura de dicho sentido, a partir de un mecanismo tensional que cree la posibilidad de reconstrucción, re-actualización de la experiencia- sentido "originario".

Es frecuente en la PV la construcción de artefactos que establecen una plataforma de lectura múltiple en relación a sus aspectos "sensoriales" y de "sentido", lo que favorece la necesidad de nuevas estrategias de lectura en las que actúan diversas formas de pensamiento y percepción.

La palabra "sentido" es en castellano tan rica en significados /sentidos, que en si misma podría funcionar como un artefacto poético, mecanismo polivalente de retorno autoreferencial.¹²

¹¹ Comentarios de Jesús González Requena en el nº 1 de "Trama & fondo, lectura y teoría del texto", en el artículo: "El texto : tres lecturas y una dimensión", presentado en una ponencia en el IV Congreso Internacional de Semiótica Visual, Bilbao 14-12-92

¹²Nos referimos a las cualidades poéticas implícitas que encierra o abre cualquier palabra como mecanismo de creación de realidades, entre otras cosas por sus cruces múltiples de significados, su polisemia, en muchos casos antagónicos, como este, donde "sentido" puede ser "razón" e "impresión", o relacionales "dirección" y "acepción".

"Si coincidimos en que la ambigüedad y la autorreflexibilidad son las marcas propias de la poesía.....," como propone Clemente Padín, en su artículo EXPERIMENTACIÓN POÉTICA. Isla Poética. Montevideo, Septiembre de 1996. <http://www.islapoetica.com.mx/poesia-generica/experimental.htm>

Sentido (DRAE)

De sentir.

1. adj. Que incluye o explica un sentimiento.
 2. [adj.] Dícese de la persona que se resiente u ofende con facilidad.
 3. m. Cada una de las aptitudes que tiene el alma, de percibir, por medio de determinados órganos corporales, las impresiones de los objetos externos.
 4. [m.]Entendimiento o razón, en cuanto discierne las cosas.
 5. [m.]Modo particular de entender una cosa, o juicio que se hace de ella.
 6. [m.]Inteligencia o conocimiento con que se ejecutan algunas cosas. Leer con SENTIDO.
 7. [m.]Razón de ser, finalidad. Su conducta carecía de SENTIDO.
 8. [m.]Significación cabal de una proposición o cláusula. Esta proposición no tiene SENTIDO.
 9. [m.]Significado, o cada una de las distintas acepciones de las palabras. Este vocablo tiene varios SENTIDOS.
 10. [m.]Cada una de las varias interpretaciones que puede admitir un escrito, cláusula o proposición. La Sagrada Escritura tiene varios SENTIDOS.
 11. [m.]Geom. Modo de apreciar una dirección desde un determinado punto a otro, por oposición a la misma dirección apreciada desde este segundo punto al primero.
- acomodaticio.
1. Inteligencia espiritual y mística que se da a algunas palabras de la Escritura, aplicándolas a personas y cosas distintas de las que se dijeron en su riguroso y literal significado.
- común.
1. Facultad interior en la cual se reciben e imprimen todas las especies e imágenes de los objetos que envían los sentidos exteriores.
 2. Facultad, que la generalidad de las personas tiene, de juzgar razonablemente de las cosas.
- interior.
1. Facultad interior en la cual se reciben e imprimen todas las especies que envían los sentidos interiores.
- abundar uno en un sentido.
1. fr. Mostrarse firme en la opinión propia, o adicto a la ajena.
- aguzar el sentido.

Refiriéndonos a los sentidos como las facultades de percibir, por medio de determinados órganos corporales, las impresiones de los objetos externos, diferentes ámbitos culturales y filosóficos han creado su propia lista de posibilidades. A nuestros cotidianos cinco sentidos, se añade un sexto en la tradición de la psicología budista, el de la posibilidad de razonar, la razón como sentido, entendiendo el cerebro como un órgano sensible más.

La percepción se refiere a la función de percibir u obtener información externa a través de los órganos de los sentidos. Los seis órganos de los sentidos son los ojos, las orejas, la nariz, la lengua, el cuerpo y la mente. Nótese que en la tradición budista, la mente es considerada como un órgano sensorial que origina el pensamiento.¹³

“...Los sentidos,... son seis dentro del Budismo, que son: tacto, visión, oído, olor, sabor, y pensamientos (phenomena mentales de los cuales cierto tipo de conciencia ‘vijñana’ surge que no debe ser confundida con la conciencia del Alma)”¹⁴

-
1. fr. fig. y fam. aguzar las orejas, poner mucha atención. con todos mis, tus, sus cinco sentidos.
 1. loc. fig. y fam. Con toda atención, advertencia y cuidado.
 2. [loc.] fig. y fam. Con suma eficacia. costar una cosa un sentido.
 1. fr. fig. y fam. Costar excesivamente cara. de sentido común.
 1. fr. Conforme al buen juicio natural de las personas. llevar, o pedir, un sentido por una cosa.
 1. frs. figs. y fams. Llevar o pedir por ella un precio excesivo. perder uno el sentido.
 1. fr. Privarse, desmayarse. poner uno, o tener puestos, sus cinco sentidos en una persona o cosa.
 1. fr. fig. y fam. Dedicarle extraordinaria atención.
 2. [fr.] fig. y fam. Profesarle entrañable afecto o singular estimación. valer una cosa un sentido.
 1. fr. fig. y fam. Ser de gran valor o precio.

¹³ 2004, Soka Gakkai Internacional
http://www.sgi.org/spanish/budismo/Essential_18.html

Este material es la traducción de los artículos basados en el libro *Kyogaku no Kiso* (Fundamentos de estudio del budismo) del Departamento de Estudio de la Soka Gakkai y publicado en la revista mensual de la SGI de Estados Unidos *Living Buddhism* 2004., págs. 722-23.

El reino de los cinco componentes: Un análisis de la naturaleza de una entidad viviente en los términos de cómo responde a su medio ambiente. Los cinco componentes son forma, percepción, conceptualización, volición y conciencia. La forma significa todo lo que constituye el cuerpo incluyendo los órganos de los sentidos a través de los cuales uno percibe el mundo exterior. La percepción se refiere a la función de percibir u obtener información externa a través de los órganos de los sentidos. Los seis órganos de los sentidos son los ojos, las orejas, la nariz, la lengua, el cuerpo y la mente. Nótese que en la tradición budista, la mente es considerada como un órgano sensorial que origina el pensamiento. La conceptualización indica la función por la cual uno capta y formula ideas o conceptos acerca de lo que se ha percibido. La volición indica la voluntad de iniciar una acción luego de la formulación de conceptos acerca de lo que se ha percibido. La conciencia es la función cognitiva del discernimiento que integra los componentes de la percepción, la conceptualización y la volición. Esta distingue entre objetos, reconoce características y ejerce juicios de valor como el distinguir entre lo correcto y lo erróneo.

La forma corresponde al aspecto físico de la vida, y los otros cuatro componentes, al espiritual.

El principio de los cinco componentes explica cómo expresa la vida cada uno de los Diez Mundos de manera diferente. Alguien que esté en el mundo de infierno, por ejemplo, percibirá, conceptualizará, y reaccionará ante algún objeto o situación de una manera completamente diferente a la manera en que lo hace alguien que esté en el mundo de los bodhisattvas. En sus Escritos en Seis Volúmenes, Nichikan, el vigesimosexto sumo prelado del linaje de Nikko, señala que los cinco componentes tienen la función de “cubrir” y “acumular” [iv]. Él explica que los cinco componentes de los seres vivientes de los nueve mundos cubren el aspecto iluminado y acumulan ilusiones y sufrimientos. De otro lado, los cinco componentes de la Budeidad cubren de misericordia a los seres vivientes y acumulan eterna alegría y felicidad [v]. Dependiendo del estado de vida del individuo, las funciones de los cinco componentes originarán las ilusiones y los sufrimientos o la misericordia y la felicidad.

¹⁴Samathasavaka.Budismo. CAP ¿Qué es el budismo?
<http://www.geocities.com/samathasavaka/budismo.html>

En nuestra cultura solemos también denominar “sentido común”, a una cierta manera de razón básica previa paradójicamente, a la argumentación: “lo que se da por hecho, como son las cosas sin necesidad de más explicaciones”, que en el fondo supone “la construcción colectiva” de realidad.

Imagen 9. Brossa



Las polarizaciones de la mirada, oriente y occidente, interior / exterior

Hay que recordar que, previamente a que la cultura occidental, desarrollara un sofisticado aparato tecnológico basado, en los principios de la ciencia experimental (proceso que comienza tomar forma de manera más específica a partir del renacimiento), tradiciones comúnmente denominadas orientales¹⁵ investigaron prioritariamente los mecanismos de la “mente”: la atención y la consciencia. La atención que “occidente” presta al exterior, como referente de “la realidad”, es prestada al interior en “oriente”. La realidad es “mente”, desde este punto de vista.

A partir de la mirada aristotélica, la realidad es atendida en occidente, como una manifestación de lo “exterior” percibido por los sentidos y ordenado por la razón, y se van desarrollando sistemas de observación y medición, cada vez más sofisticados, para comprender el entorno y poder relacionarse pragmáticamente con él. Mientras, en oriente, las concepciones hinduistas de *maya*¹⁶, o *samsara*, cuestionan radicalmente la

¹⁵ Me refiero concretamente al hinduismo, como antecedente del budismo, y a este, como sistema de pensamiento, que desarrolla, en sus diferentes escuelas, una amplia literatura específica relacionada con la psicología experimental, que presenta modelos de observación del funcionamiento de la mente y la percepción, que se anticipan y coinciden con algunos aspectos del pensamiento occidental contemporáneo en campos como la psicología, la física moderna, la lingüística, y la filosofía del lenguaje.

¹⁶ Quizá una de las explicaciones más interesantes del concepto de maya la encontremos en el texto de Swami Vivekananda (1863-1902), *Jnana-Yoga, The Path of Knowledge*. Ramakrishna-Vivekananda Center., New York 1982. Editado en castellano por Kier. Buenos Aires 1963

idea de la supuesta "realidad", de la realidad exterior (del paisaje), que experimentamos por los sentidos¹⁷. Extremando los planteamientos podríamos decir que occidente objetualiza la realidad mientras que oriente la relativiza, basándola en un sistema relacional objeto-sujeto.

El camino para comprender y analizar la realidad se bifurca en ambos planteamientos, y así como, en occidente se van construyendo aparatos con, cada vez, mayor precisión que "amplifican" y son capaces de "medir" la información sensorial para su posterior análisis; en oriente se desarrollan procedimientos de observación de la propia consciencia, llegando a establecer con gran precisión y pragmatismo muchos aspectos de sus complejos mecanismos.

La dificultad de analizar un sistema, el mental, sin poder situarse desde fuera (analizar la mente y sus mecanismos desde la propia mente como observador y herramienta), hace que se desarrollen complejas estrategias de meditación, entendidas como observación directa de la experiencia, basadas en la diferenciación de mente / cuerpo. En la técnica Vipasana, por ejemplo, se dirige una atención, no condicionada afectivamente en el dualismo de apego-rechazo, hacia las sensaciones corporales para observar el sofisticado mecanismo de la mente. Estados prolongados de "meditación" en una situación consciente de suspensión del diálogo interior, favorecían la observación cada vez más afinada de la mecánica perceptiva, desde una situación experimental. Es decir, la suspensión del diálogo interior, a través de distintas técnicas, favorecía la deconstrucción del proceso automático de conformación de la realidad, desvelando los procesos interdependientes y relativizando la construcción objetual del mundo.

En esta técnica las experiencias y enseñanzas eran transmitidas por diversos canales: explicaciones racionales, representaciones simbólicas, etc. pero, ya conscientes de la relativa ineficacia del lenguaje para transmitir experiencias complejas (o más bien para reconstruir en el sujeto perceptor la experiencia de conocimiento del emisor), el procedimiento empleado para la transmisión era colocar al discípulo en una situación que hiciera posible su contacto directo con la experiencia. Dentro de la práctica budista se plantea un sistema "no dogmático", donde se solicita al estudiante que no acepte ninguna idea, sin comprobarla personalmente. La apreciación generalizada de los planteamientos filosóficos orientales, como místicas herméticas de corte esotérico, es habitualmente una visión deformada por prejuicios, surgidos al confrontar prácticas e ideas de gran complejidad, que generalmente se perciben rodeadas de un arropamiento cultural extraño. Se percibe desde la fascinación del exotismo, siendo este mismo la barrera para un acercamiento racionalizado.

Maya is sometime erroneously explained as illusion. The oldest idea of Maya in Vedic literature is the sense of delusion, meaning something like magic; but at that time the real theory had not been reached.

And Maya of the Vedanta, in its last developed form, is neither Idealism nor Realism, nor it a theory. It is as simple statement of facts - what we are and what we see around us. Maya is statement of fact of this universe, of how it is going on. But in one form or other we all are in Maya

We are philosophers in it, we are spiritual men in it, nay, we are devils in this Maya, and we are gods in this Maya. Stretch your ideas as far as you can make them higher and higher, call them infinite or by any other name you please, even these ideas are within this Maya. Whole of human knowledge is a generalization of this Maya trying to know as it appears to be. Everything that has form, everything that calls up an idea in your mind, is within Maya; for everything that is bound by the laws of time, space, and causation is within Maya. We come here weeping to fight our way, as well as we can, and to make path for ourselves through this infinite ocean of life; forward we go, having long ages behind us and an immense expanse beyond. So on we go, till death comes and takes us off the field - victorious or defeated, we do not know. And this is Maya.

In our desire to solve the mysteries of the universe, we cannot stop our questioning, we feel we must know and cannot believe that no knowledge is to be gained. A few steps, and there aroused the wall of begin less and endless time which we cannot surmount. A few steps, and there appears a wall of boundless space which cannot be surmounted, and the whole is irrevocably bound in by the walls of cause and effect. We cannot go beyond them. Yet we struggle, and still have to struggle. And this is Maya.

Time, the avenger of everything, comes, and nothing is left. He swallows up the saint and the sinner, the king and the peasant, the beautiful and the ugly; and leaves nothing. Everything is rushing towards that one goal, destruction.

Everyday people are dying around us, and yet men think they will never die and this is Maya.

Animals are living upon plants, men upon animals and, worst of all, upon one another, the strong upon the weak. This is going on everywhere. And this is Maya.

Like moths hurling themselves against the flame, we are hurling ourselves again and again into sense pleasures, hoping to find satisfaction there. We return again and again with freshened energy; thus we go on, till crippled and cheated we die. And this is Maya.

¹⁷ Con un planteamiento diferente al idealismo filosófico occidental, no se niega la existencia del mundo fenomenológico, sino que se cuestiona la autonomía de lo percibido y del perceptor, estableciendo un sistema relacional, afin a los planteamientos científicos contemporáneos.

El sentido pragmático de recogida de datos y observación directa ha sido practicado en los modelos de pensamiento orientales, al igual que en los occidentales. Lo diferente ha sido la dirección de la mirada y las distintas conceptualizaciones de las concepciones de temporalización en la construcción de la historia.

Al buda histórico¹⁸, se le atribuye que enunciara la idea de “unidades atómicas” como conformadoras elementales de la materia, a través de sus experiencia de observación directa en profundos estados de meditación vipassana. Pero dentro del budismo las experiencias sensoriales extraordinarias nunca han tenido un valor en sí mismas. La experiencia sensorial cotidiana se considera el marco de observación sobre el que debe trabajar la conciencia, en la voluntad de situar la atención en el presente, el aquí y ahora.

Se dice en la tradición Zen que antes del “*satori*” (la experiencia directa de la iluminación) los árboles son árboles y los ríos son ríos. Durante el “*satori*”, los árboles dejan de ser árboles y los ríos, ríos. Después del “*satori*”, los árboles vuelven a ser árboles y los ríos, ríos, pero ya nada vuelve a ser lo que era.

Apuntes sobre la vacuidad

Cuando se plantea la naturaleza de los fenómenos de la “realidad” fenomenológica desde un posicionamiento budista, se suele utilizar el termino metafórico de “*vacuidad*”¹⁹ para indicar la falta de entidad independiente de los objetos, su vacío de ser en “sí mismos”, a partir de las aportaciones del maestro budista Nagarjuna que vivió en India, aproximadamente en el siglo II.

Es habitual plantear, en nuestro modelo de pensamiento, que los objetos para “ser” tienen que ser algo en sí mismos independientemente y aislados del resto de las “cosas”. Es decir, deben ser, existir como algo diferente y separado, para poder manifestarse como objetos individuales con identidad propia.

La idea y experiencia de *vacuidad* plantearía que los objetos no existen como tales, que lo que reconocemos como objetos es una imputación de la mente sobre algo, el objeto, que no tiene identidad en sí mismo, más que por una combinación de los agregados o *skandhas*.

Para el budismo los constituyentes de la existencia condicionada son los cinco *skandhas*:

1. Ruupa Kandha (Material Organico/Masa): es todo aquello que tiene masa, todo aquello que le ofrece resistencia a los sentidos.
2. Vendanaa Kandha (Sensación): son todas aquellas sensaciones que surgen a través de las experiencias sensoriales. Ejemplo: dolor, placer, etc...
3. Sanjnaa Kandha (Conceptualization de lo percibido): El conocimiento que surge de la interpretación y comparación entre las cosas percibidas por los sentidos.
4. Samskaara Kandha (Hábitos, condicionamientos, pre-disposiciones): Los hábitos que nos conducen a actuar / desenvolvernos de cierta forma.
5. Vijnana Kandha (Conciencia): La conciencia / percepción que surge cuando nuestros sentidos entran en contacto con objetos externos.²⁰

¹⁸ Buda no se entiende como la denominación de una identificación personal, sino de un estado de consciencia.

¹⁹ Artículo: *El Vacío*. Publicado por Soka Gakkai Internacional. 2004
<http://www.sgi.org/spanish/inicio/quarterly/24/VidaDiaria.html>

El concepto de shunyata (en Sánscrito), o ku (en japonés), ha sido traducido indistintamente como latencia, insubstancialidad, vacío y también como lo insondable. Una de las primeras expresiones detalladas de esta idea proviene del erudito budista Nagarjuna, quien vivió en la India entre 150 y 250 de n. e. Nagarjuna creía que ese estado que se describe en este concepto como "ni existencia ni no-existencia," expresaba la naturaleza de todas las cosas. Sin embargo, la índole paradójica de esta idea es un tanto extraña a la lógica dualista Occidental y ha contribuido a estereotipar al Budismo como una filosofía mística, aislada, que ve al mundo como un gran ensueño. No obstante, las implicaciones de ku son mucho más sensatas y, de hecho, son consistentes con los descubrimientos de la ciencia contemporánea.

La Física moderna en su intento por descubrir la esencia de la materia, ha llegado a una descripción del mundo que es muy cercana a la de Nagarjuna. Lo que los científicos han descubierto es que no hay alguna "cosa" real, fácilmente reconocible como principio fundamental de la materia. Las partículas subatómicas, base del mundo físico que habitamos, parecen oscilar entre los estados de la existencia y la no-existencia. En lugar de alguna "cosa" inmutable en un lugar en particular, encontramos sólo indicios cambiantes y probabilidad. En este nivel, el mundo es en realidad un lugar sumamente fluido e impredecible, esencialmente sin sustancia. Es esta naturaleza insustancial de la realidad la que describe el concepto de ku.

²⁰ Samathasavaka (traducción). Los cinco Skandhas. Referencia actualizada en 2003
www.geocities.com/samathasavaka/khandas.html

Una explicación que el autor de esta tesis escucho de un monje budista hace años²¹, utilizaba como ejemplo para explicar la *vacuidad*, la percepción de un objeto cotidiano, una pera. El autor la reconstruye ahora, para ilustrar este concepto, desde un posiblemente deformado recuerdo debido a las ideas y experiencias que ha ido integrando al recuerdo y al concepto recibido, desde entonces:

Ante la contemplación de una “pera” encima de una mesa, somos capaces de apreciar diferentes cualidades que se procesan y registran por separado e independientemente, en diferentes zonas del cerebro: un cierto color verde en una zona, una cierta forma-perímetro en otra, un olor, un peso, una textura. Todas estas apreciaciones individuales son combinadas en una síntesis de construcción perceptiva y comparadas con las conceptualización previa de la idea “pera”, y establecemos una relación con ese concepto que “particularizamos” en nuestro objeto específico, la “pera concreta” sostenida por la mesa, que no es más que la combinación de una serie de cualidades interdependientes entre sí en relación a nuestra variable capacidad perceptiva.

Pero la pera es no sólo “algo” dependiente de sus atributos, sino de toda una cadena de situaciones y acontecimientos interdependientes a su vez. La pera, no está flotando en un espacio abstracto-ideal, sino en la mesa, y tanto la pera como la mesa que la sostiene son la manifestación de cadenas de acontecimientos en continua transformación que vemos “ilusoriamente cristalizados” (como si su esencia fuera fija, estable) en este estado.

La mesa, si es de madera, es el objeto mesa en inter-dependencia a su materialidad como madera, que ha sido extraída de un árbol concreto, que ha podido desarrollarse por que tenía condiciones ambientales apropiadas de tierra y agua.

La pera es, a su vez, parte de otra cadena, como fruto de una semilla, y portadora de semillas, recolectada de un árbol, llevada a un mercado, adquirida y situada en la mesa de madera...

El mismo hecho de la potencialidad de ser fruto estaba ya contenido como realidad en su semilla, su existencia latente en la semilla se manifiesta como parte de una cadena kármica de causa y efecto.

La red espacial que crea la intersección “pera” se cruza en una relación de dependencia con otra red temporal de causa-efecto que la posibilita. La posibilidad de la “pera” es la combinación de factores mutables que toman forma aparente en unas determinadas circunstancias para unos determinados observadores, pero no algo en “sí mismo” independiente.

Pero el condicionamiento del objeto analizado no acaba en sus cualidades, ajenas al espectador, ya que es el espectador mismo el que realiza la labor constructiva, mediante sus mecanismos y proyecciones perceptivas y mentales.

El traductor de la obra de Nagarjuna, “Versos sobre los fundamentos del camino medio, Mulamadhyamakakarika MMK”²², Abraham Vélez de Cea, experto en lenguas orientales clásicas, comenta en la introducción al texto algunas ideas, que pueden aproximarnos al concepto de *vacuidad*:

“Los argumentos que contienen las MMK... buscan que la mente se desapegue de las construcciones ilusorias que fabrica o que renuncie progresivamente a los modos de pensar que obstruyen el conocimiento de la naturaleza vacía de la realidad. Las MMK son un medio para que la mente se libere de sus propias ataduras, denominadas técnicamente en el budismo “proyecciones” (prapañā), “concepciones” (vikalpa) y “opiniones” (dṛṣṭi)...

²¹ Estando en un retiro orientado al estudio de la *Bodhichitta* en un pequeño monasterio budista tibetano “O Sel Ling”, situado en la Alpujarra granadina, alrededor del año 1990.

²² Versos sobre los fundamentos del camino medio, Mulamadhyamakakarika- MMK- . Nagarjuna. Kairos 2003, Barcelona

Argumentos lógicos de meditación analítica sobre la vacuidad.

Nagarjuna deconstruye las proyecciones, concepciones y opiniones sobre la existencia o no existencia última de los seres y categorías de una forma sorprendentemente moderna.

Esta obra sintetiza las enseñanzas de los sutras de la perfección de la sabiduría y sienta las bases de la escuela filosófica del camino medio o “Madhyamaka”, la doctrina de la vacuidad. (Texto extraído de la presentación de la edición)

Las proyecciones pueden proceder de varias aflicciones o impurezas de la mente, siendo las principales la presunción de un “yo”, la avidez, y la ofuscación...

Las concepciones y opiniones más nocivas son las ideas de “sí mismo”, “lo que pertenece a sí mismo”, “yo” y “mío”, “existe”, “no existe”. Las opiniones más perjudiciales son las que incurren en los extremos de la persistencia y la aniquilación....

A partir de estas “proyecciones”, “concepciones” y “opiniones”, se otorga a las cosas una realidad que en el fondo no tienen, se las considera independientes, autosuficientes, con una esencia fija, inmutable, con una existencia propia, inherente, en sí y por sí, ...

Al concederse a las cosas una permanencia y una identidad de la que en último término carecen, la mente tiende a apegarse o aferrarse a ellas, entrando en los extremos del deseo y aversión, la atracción y la repulsión, el amor y el odio, la existencia y la no existencia, etc.

En las MMK el pretityasamutpada no solo se refiere a la interdependencia y la relatividad de las cosas, sino a su surgir en dependencia de nuestra mente, o lo que es lo mismo, en dependencia de nuestros conceptos y términos lingüísticos, lo que se denomina técnicamente convenciones (vyavahara) y designaciones (pragñapti).

El mero conocimiento filosófico del surgir de la dependencia y la *vacuidad* es insuficiente, aunque sin duda conveniente y de ayuda para facilitar el acceso al conocimiento experiencial.... “

No pretendemos que este superficial acercamiento al concepto de *vacuidad* dé cuenta de una de las apreciaciones más sofisticadas de la filosofía budista. Lo que intentamos es crear la idea visual, la imagen de una red espacio temporal en perpetua transformación en la que los objetos serían los nudos temporales que se producen por el encuentro de diverso hilos, circunstancias, que al entrelazarse generan la ilusión de eventos temporalmente sostenibles.

No se pretende desde esta posición que detrás de la percepción no haya nada, que exista un espacio “vacío”, sobre el que se proyecta una realidad alucinada. Un ejemplo habitualmente en la tradición budista para ilustrar esta idea, es el siguiente:

Una persona anda por el bosque, al mirar al suelo confunde un trozo de cuerda tirada con una serpiente. Se asusta tan intensamente como si la serpiente fuera “real”.

La persona ha suplantado la realidad de una cuerda tirada en el suelo con una serpiente.

Para esa persona la serpiente es “real” ya que le ha imputado las cualidades de la serpiente, pero no se las ha imputado desde *el vacío*, sino sobre algo que no llega a “ver” en sí mismo y que *re-cubre* con su concepto de serpiente.

Otro aspecto importante es el de la reacción de miedo ante la experiencia. No solo se crea una identificación errónea sobre la realidad sino que se le asocia una cadena de emociones pre-elaboradas inconscientemente. Estas hacen que ante cualquier objeto se establezca una relación de “apego” o “rechazo”, el “deseo” manifestado en sus dos direcciones /sentidos.²³

Un ejemplo similar al de la serpiente es también utilizado por el Dr. Francisco J. Rubia en su ponencia titulada “Memoria y Sistemas Neuronales”²⁴ que desde el posicionamiento de la neurología moderna, plantea la necesidad del cerebro / mente de crear un discurso cerrado ante cualquier estímulo difuso, ya que es preferible un discurso erróneo a la ausencia de tal. La justificación que se ponía ante este ejemplo era del orden de lo relacionado con la supervivencia de la especie: si el estímulo es erróneamente interpretado, en el

²³ En el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz (1542-1591), encontramos unos versos que nos refiere a la “santa indiferencia” relacionada con la contemplación de la vida mística y el deseo.

*Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.*

²⁴Francisco J. Rubia, Catedrático de Fisiología de la UCM “Memoria y Sistemas Neuronales”. Ponencia presentada en el Circulo de BB.AA, en Madrid el 17 de Noviembre de 2002, dentro del ciclo “Estructura y función del Cerebro-Mente”.

Sobre este tema han publicado numerosas investigaciones de divulgación neurólogos como Oliver Sacks y V. S. Ramachandran, de este último es interesante como texto introductorio su libro: *Phantoms in the Brain*. 1999, editado en castellano por la editorial Debate, Madrid 1999 con el mismo título: *Fantasmas en el cerebro*.

caso anterior, el sujeto simplemente huye debido a su miedo, aun sin razón para ello, pero si es cierto, existe una serpiente y el sujeto empieza a dudar si es una serpiente o una cuerda. Se produce una ambigüedad en la interpretación que puede demorar la reacción instantánea que permitiera la supervivencia, la huida, en caso de que realmente hubiera una serpiente y un riesgo de mordedura.

En esta ponencia el Dr. Rubio presentaba otras afirmaciones que subrayaban la idea de fabulación en la construcción de realidad que genera el sistema perceptivo humano:

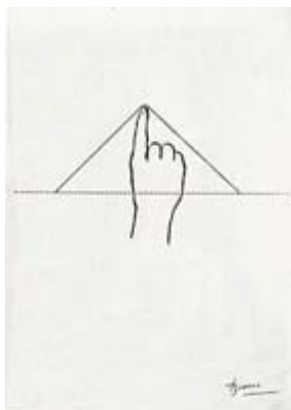
El cerebro es metafóricamente como una caja cerrada y oscura que genera una construcción de realidad externa a partir del procesamiento de la información proveniente de los sentidos, los sentidos (más allá de su imagen neutra de agujeros por donde entran estímulos a procesar) son educados en relación a la experiencia y las pautas culturales. Es difícil discernir de la imagen que creamos de la realidad, que corresponde al estímulo exterior y que al interior, la construcción generada por el cerebro

El planteamiento es expuesto así por Richard Gregory.

Sí, yo creo que todo lo que vemos, la percepción, es una hipótesis, el problema es que la comprobación no es muy buena porque la percepción debe trabajar de forma muy rápida, en realidad debe funcionar en el término de una décima de segundo y, por lo tanto, no puede realizar muchas comprobaciones. Cuando tocamos un objeto y nos damos cuenta de que está equivocado, el cerebro visual sigue sin poder verlo bien. Sabemos la respuesta de forma intelectual pero seguimos sin poder verlo correctamente. El motivo es que la hipótesis que crea el cerebro visual está creada de forma muy rápida y sólo está parcialmente relacionada con la comprensión intelectual. De forma que una parte del cerebro comprende y la otra no; el cerebro está distribuido en módulos, en diferentes partes, si tú quieres, y una parte puede entender y la otra no. Así, que podemos ver algo, darnos cuenta de que lo que vemos está equivocado y seguir viéndolo erróneamente.

¿Y cómo sucede que a veces vemos cosas que no sólo están mal sino que ni siquiera están ahí?

Desde luego, lo que sucede es que creamos hipótesis partiendo de muy poca información; siempre creamos más allá de la evidencia, como en la ciencia, exactamente. Tenemos una cierta cantidad de observaciones, de datos, y entonces construimos un gran modelo del universo, o un modelo de los objetos que hay en la habitación a tu alrededor, más allá de las pruebas que realmente se tienen en parte de las experiencias pasadas, y a veces este generador de hipótesis puede comenzar de cero y crear una fantasía completa. Y en la esquizofrenia esto es lo que sucede todo el tiempo, el esquizofrénico genera hipótesis que simplemente están equivocadas.²⁵



POEMA DE BROSSA Y ARTEFACTOS DE ANIMACIÓN DE IMÁGENES ANTERIORES AL CINEMATÓGRAFO

²⁵ Fragmentos de la entrevista a Richard Gregory. *Magia e ilusión*.

.Redes. 238. RTVE, La 2. 2002.

<http://www.rtve.es/tve/b/redes/semanal/prg238/frcontenido.htm>



BROSSA Y EL TEATRO ILUSIONISTA

Imagen 10. Ilusionismo perceptivo

Es también interesante comprobar en la experiencia que partiendo del mismo cerebro individual: la misma estructura cerebral (organización de relaciones sinápticas) y la misma educación sensorial /cultural, puedan existir vivencias de realidades múltiples. No es sólo en el caso de los estados de ensoñación y vigilia, sino que dentro de la propia vigilia se producen incursiones en un segundo estado de realidad, experimentado en las visiones místicas, o en estados emocionales de gran intensidad, donde se produce una desaparición de la dualidad, las fronteras espacio temporales se diluyen, hay una sensación de objetividad y se experimenta una profunda paz. Este estado de conciencia es vivido como más "real" que el estado cotidiano a pesar de su transitoriedad.

Freud definía este estado como "sensación oceánica" y lo interpretaba como un estado de regresión narcisista. Pero lo cierto es que para que una experiencia cobre un mayor significado y quede grabada con mayor intensidad en la memoria, en la identidad del sujeto, es preciso que tenga una fuerte implicación emocional que la conforme para el sujeto como una "experiencia significativa" y la dote de sentido.

En estos procesos la neurología moderna ha localizado una gran actividad del sistema límbico, ligado a las emociones, señalando el hipocampo / amígdala como la zona cerebral "estimulada" en los procesos místicos.

Experimentos realizados de estimulación neuronal en esta zona producían en los participantes estados de atención alterada de tipo místico, visiones, experiencias holísticas, etc. Los procesos de epilepsia generan también una estimulación de la actividad de estas zonas, produciendo estados de segunda realidad²⁶.

Estos estados se pueden también inducir con la ingestión de sustancia psicotrópicas, que han sido utilizadas en rituales chamánicos / religiosos como "iniciación" tutelada a esta segunda realidad.

Encontrar un mecanismo biológico en el cerebro, para este tipo de experiencias de carácter religioso supone, según el Doctor Rubia²⁷, encontrar una justificación en la estructura biológica humana, para el desarrollo de las religiones, en tanto que catalizadoras de la experiencia de segunda realidad. Sitúa esta experiencia paralela, en un plano complementario al estado de realidad cotidiano, que tendría una mayor funcionalidad de supervivencia, pero no una mayor categoría de realidad.

Antropología de los sentidos

²⁶ Dr. Rubia. *Ibid.*

²⁷ Dr. Rubia. *Ibid.*

La “mirada” occidental, la manera de construir “la imagen” del mundo, de la realidad, se ha apoyado en unos sentidos más que en otros. El sentido de la vista y, secundariamente el del oído, han sido los primados en esa tendencia a explorar el exterior, a inquirir con la mirada. El olfato y el tacto han sido considerados como sentidos primados por pueblos subdesarrollados.

La cultura del libro es una cultura visual. El libro se lee en voz baja, se lee para sí.

Borges comenta en su texto *Del culto de los libros*²⁸, el “admirable azar” que hizo que un escritor fijara el instante en el que se produce el tránsito del predominio de la palabra escrita sobre la hablada, refiriéndose a un texto de San Agustín, quien recuerda trece años después en sus “Confesiones”, todavía con asombro, a su maestro:

“Cuando Ambrosio leía, pasaba la vista sobre las páginas penetrando su alma, en el sentido, sin proferir una palabra ni mover la lengua”.

Después de especular las razones secretas que tendría para tal extraño comportamiento, concluye:

“En todo caso, cualquiera que fuese el propósito de tal hombre, ciertamente era bueno.”

La mayor desgracia, para un habitante de la Edad Media, sería presuntamente el ser sordo. Al no poder acceder a la “Palabra Divina”, ni a la palabra humana, inhabilitado a la tradición oral, y ajeno a la lectura. Un hombre en estas condiciones sería casi un animal, incapaz de co-habitar el lenguaje de sus contemporáneos. En nuestra época, el fantasma del temor se cierne sobre la ceguera. Perder la “visión” es algo más que perder la vista.

La palabra “idea” se debe como herencia filológica a Platón, que la crea como neologismo a partir de la raíz de un verbo griego que significa “ver”. La idea se interpreta aquí como visión “mental”²⁹.

Platón menciona aspectos negativos de la escritura, que como la imagen pintada, no es más que una sombra inerte, que hace que la gente pierda la memoria y dependa de símbolos, de los libros. Continuando con la cita que hace Borges, dice en “El Timeo”:

“... los libros son como las figuras pintadas, que parecen, vivas pero no contestan una palabra a las preguntas que les hacen”.

En las grandes tradiciones espirituales, siempre se ha desconfiado de la palabra escrita. Los grandes maestros no han dejado testimonio escrito de primera mano. La transmisión oral exigía un contacto directo que aporta un intercambio mayor de experiencias y que permitiría al maestro “ver” el estado de evolución y comprensión del discípulo. En la tradición Zen, la cadena de transmisión del linaje, del “conocimiento”, se producía de maestro a maestro. Era algo directo que se mantenía vivo, no por que se conocieran las enseñanzas sino por que se comprendía su “significado”, y parece claro que esto era algo más complejo que la acumulación o asimilación de un conocimiento escrito, o incluso hablado.

En la tradición cristiana, los apóstoles, a pesar de su contacto directo con el Maestro, no entienden el mensaje, hasta que reciben el “Espíritu” en Pentecostés.

En los Monasterios la tradición que se repite durante toda la vida de cantar los salmos (engarzados en una entonación melódica de gran sobriedad, que aguanta el tiempo y la insistencia) tiene como función la de acariciar el sentido que estos encierran, que tal vez llegue a ser entendido en un momento “iluminado”, pero que no es automáticamente desvelado a pesar de su lectura continuada.

La Biblia tenía, ya en la Edad Media, tres niveles de interpretación, de tal manera que su conocimiento, no se basaba exclusivamente en su lectura directa. El hecho de poder leerla (disponer de la presencia del libro y

²⁸ Jorge Luis Borges. *Otras inquisiciones*. Ed. Alianza. ISBN: 84-206-3316-X.

²⁹ “*Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Madrid: Aguilar, 1964, L. VI, Diógenes, 24.

Disputando Platón acerca de las ideas, y usando de las voces mesalidad y vaseidad, dijo: Yo, oh Platón, veo la mesa y el vaso; pero no la mesalidad ni la vaseidad. A esto respondió Platón: Dices bien, pues tienes ojos con que se ven el vaso y la mesa, pero no tienes mente con que se entiende la mesalidad y vaseidad.

saber decodificar el texto) no garantizaba automáticamente su correcta interpretación. Se cuestiona claramente la autoridad del depositario del saber por el hecho de poseer el objeto de conocimiento, figura prototípica en la historia del hombre el que puede pronunciar las palabras pero no conocer (habitar) su sentido.

La tradición musulmana presenta el Libro-El Corán- como un dictado directo de "lo alto" y el autor de esta tesis ha oído argumentar como prueba, por un creyente, la belleza de su estilo literario, más allá de las capacidades humanas. El Corán debe ser recitado en árabe, aún en culturas que no hablan este idioma, porque en árabe fue *dictado*. Recuperan así una antigua tradición del lenguaje sagrado, o de la utilización sagrada del lenguaje, aunque podemos cuestionar si es suficiente garantía el hecho de recitar un texto en su forma original (una lengua extranjera, en este caso, para la mayoría de sus seguidores), para hallar en la pureza de sus sonidos la apertura al "corazón de su enseñanza".

En la utilización sagrada del lenguaje, en la suposición o creencia de un lenguaje sagrado original, la palabra y su objeto serían una misma cosa. La palabra tendría el poder convocante y conformador del objeto.

En occidente se establece un cruce de culturas entre las construcciones de carácter más icónico provenientes de la India, a través de Grecia, con la tradición de la palabra y el libro de origen judío, donde la palabra y el número son la presentación de las verdades conformadoras de la realidad, son el mecanismo creador según el pensamiento Cabalístico.

La palabra y la imagen son redes con las que atrapar la realidad, pero redes que también atrapan al cazador, en el ilusionismo de la interpretación que se indiferencia de la realidad, en un juego de espejos. La mirada a la realidad ya sea directamente o a través de imágenes o conceptos, no deja de ser inevitablemente una interpretación, configurada por las construcciones de los datos de los sentidos y de nuestras pre-construcciones mentales, y que elaboramos según múltiples condicionantes. Estos no son exclusivamente personales, sino que surgen del territorio de lo social.

Sobre la importancia en la implicación de los sentidos en la construcción de realidades sociales, ha surgido una concepción antropológica contemporánea denominada "antropología de los sentidos"³⁰. Reproducimos a continuación un extracto del artículo de Constance Classen que presenta una síntesis de esta disciplina³¹.

La premisa fundamental en que se basa el concepto de "antropología de los sentidos" es que la percepción sensorial es un acto no sólo físico, sino también cultural. Esto significa que la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato *no sólo son medios de captar los fenómenos físicos*, sino además vías de transmisión de valores culturales. Nos referimos aquí a modos de comunicación sensorial tan característicos como el habla y la escritura, la música y las artes visuales, así como a la gama de valores e ideas que pueden transmitirse a través de las sensaciones olfativas, gustativas y táctiles.

Puesto que la percepción está condicionada por la cultura, la manera en que se percibe el mundo varía según las culturas. De hecho, esta variación existe incluso en la enumeración de los sentidos. En la historia occidental, aparte de la habitual referencia a los cinco sentidos, encontramos enumeraciones de cuatro, seis o siete sentidos hechas por diferentes personas en distintas épocas. Así, por ejemplo, el gusto y el tacto se confunden a veces en un solo sentido y el tacto se subdivide en varios sentidos (Classen, 1993a, págs. 2-3). En las culturas no occidentales se pueden encontrar variaciones parecidas en la enumeración de los sentidos. Ian Ritchie escribe que los hausas de Nigeria, por ejemplo, reconocen dos sentidos generales: la percepción visual y la percepción no visual (Ritchie, 1991, pág. 195). Estas diferencias básicas en las divisiones del sensorio reconocido por diferentes culturas dan una idea de hasta qué punto la cultura influye en la percepción.

³⁰ Classen, Constance. *Fundamentos de una antropología de los sentidos*.

"Foundations For An Anthropology of The Senses",

1997. *International Social Science Journal* 153: 401-412

<http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>

Constance Classen posee un doctorado por la Universidad McGill, Montreal. Su dirección en Montreal es 602 Côte St Antoine, Westmount, Quebec, Canada H3Y 2K7. Ha llevado a cabo investigaciones en el terreno sobre etnomedicina, en el noroeste de Argentina, y actualmente se interesa particularmente por la historia de los sentidos en Occidente. Es autora de *Inca Cosmology and the Human Body* (1993), *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures* (1993) y *Aroma: The Cultural History of Smell* (1994) que escribió conjuntamente con David Howes y Anthony Synnott.

³¹ No hemos considerado necesario citar con mayor amplitud las fuentes referidas en el texto, ya que éste es en sí mismo un aglutinador de la idea que nos ocupa. Aún así estas fuentes están detalladamente documentadas en el artículo completo, que es de inmediata consulta en la dirección URL citada previamente en la nota 28

La percepción sensorial puede cobrar gran diversidad de dimensiones culturales. Cada uno de los sentidos puede estar vinculado a distintas series de asociaciones y se puede conceder más valor a unos que a otros. Determinadas sensaciones -un color rojo, un mal olor, un sabor dulce- pueden revestir un valor simbólico en distintos contextos. Se pueden utilizar metáforas sensoriales para expresar un significado por medio de referentes sensoriales sugestivos, como cuando se dice que un asunto no huele bien. No todas las culturas utilizarán todos los ámbitos sensoriales en la misma medida. La cultura mística cristiana, por ejemplo, se caracteriza por un estricto ascetismo del cuerpo acompañado de una rica sensualidad del espíritu, por la que lo divino se conceptualiza y se experimenta místicamente a través de una profusión de símbolos sensoriales. El trabajo del investigador consiste en descubrir las distinciones e interrelaciones de los significados y las prácticas sensoriales propias de una cultura. Para ello, debe estudiar no sólo los usos prácticos de los sentidos -pues toda sociedad hará un uso práctico de todos los sentidos- sino también la manera en que se confiere un valor social a los distintos ámbitos sensoriales.

....

Cuando se examinan los significados asociados a las diversas sensaciones y facultades sensoriales en distintas culturas, se descubre un simbolismo sensorial muy rico y vigoroso. La vista puede estar asociada a la razón o a la brujería, el gusto puede servir de metáfora para el refinamiento estético o para la experiencia sexual, un olor puede significar santidad o pecado, poder político o exclusión social. Estos significados y valores sensoriales forman juntos el *modelo sensorial* al que se adhiere una sociedad, según el cual los miembros de dicha sociedad "interpretan" el mundo o traducen las percepciones y los conceptos sensoriales en una "visión del mundo" particular. Es probable que este modelo tenga detractores dentro de la sociedad, esto es, que haya personas y grupos que difieran en algunos valores sensoriales, pero este modelo constituirá, no obstante, el paradigma básico de percepción al que se adhiere o contra el cual se resiste.

En esta concepción se cuestiona la idea de sentido como ventana transparente al mundo, anterior a la cultura, y se analizan diversos modelos sociales de utilización de los sentidos.

La percepción sensorial, de hecho, no es un mero aspecto de la experiencia corporal, sino su base misma. Experimentamos nuestros cuerpos -y el mundo- *a través* de los sentidos. Por consiguiente, la construcción cultural de la percepción sensorial condiciona de modo fundamental nuestra experiencia y comprensión de nuestros cuerpos y del mundo. El modelo sensorial adoptado por una sociedad revela sus aspiraciones y preocupaciones, sus divisiones, jerarquías e interrelaciones. Por tanto, si los sentidos pueden compararse a ventanas, esta analogía no se basa en su supuesta capacidad de recibir de manera transparente datos físicos, sino más bien en el hecho de que *enmarcan* la experiencia perceptiva según normas socialmente prescritas.

En el caso occidental se produce una prioridad del sentido de la vista, al que se le otorga una estrecha relación con la razón, ya desde Aristóteles quien lo consideraba "el primero y más importante".

La vista comenzó a distanciarse considerablemente de los demás sentidos en cuanto a su importancia cultural apenas a partir de los siglos XVIII y XIX, cuando se la asoció al floreciente campo de la ciencia. En ese momento, la mirada inquisitiva y penetrante del científico se convirtió en la metáfora de la adquisición de conocimientos (Foucault, 1973; Le Breton, 1990). Las teorías de la evolución postuladas por figuras tan destacadas como Charles Darwin y, más tarde, Sigmund Freud, favorecieron la elevación de la vista al decretar que la visión era el sentido de la civilización. Se suponía, en cambio, que los sentidos "inferiores", "animales" del olfato, el tacto y el gusto perdían importancia conforme el "hombre" ascendía en la escala de la evolución. A fines del siglo XIX y durante el siglo XX, la función de la vista en la sociedad occidental se amplió aún más con la aparición de tecnologías visuales tan importantes como la fotografía y el cine (Jay, 1993; Classen, Howes y Synnott, 1994, págs. 88-92).

Paradójicamente a su esencia la palabra se convierte en objeto visual a través de la escritura

...

Marshall McLuhan (1962) y Walter Ong (1967), en particular, sostenían que las técnicas de comunicación de una sociedad determinan su modelo sensorial. Según esta teoría, las sociedades con escritura y sobre todo con imprenta, destacan la vista debido a la naturaleza visual de la escritura, mientras que las sociedades sin escritura hacen hincapié en el oído debido a la naturaleza oral del habla. Para estas últimas, por tanto, la noción de "armonía del mundo" es más apropiada que la de "visión del mundo" (Ong, 1969).

...

Mismos valores y efectos sociales en todas las culturas. Por consiguiente, las sociedades que dan prioridad a la vista (sobre todo la occidental) serán analíticas y se interesarán en la estructura y la apariencia, pues ésta es la naturaleza de la vista. A su vez, las sociedades que dan prioridad al oído serán sintéticas y se interesarán en la interioridad y la integración, pues ésta es la naturaleza del oído. Sin embargo, la visión, considerada racional y analítica en Occidente, puede estar asociada en otra sociedad a la irracionalidad, o a la fluidez dinámica del color

....

A principios del siglo XIX, en el campo de la historia natural, Lorenz Oken postulaba una jerarquía sensorial de las razas humanas, en que el europeo (el "hombre-ojo") ocupaba el peldaño superior, seguido

del asiático (el "hombre-oído"), el amerindio (el "hombre-nariz"), el australiano (el "hombre-lengua") y el africano (el "hombre-piel") (Gould, 1985, págs. 204-205).

....

La historia de los sentidos, por ejemplo, recuerda a los antropólogos que los modelos sensoriales no son estáticos, sino que evolucionan y se transforman con el tiempo. En el mundo occidental, como ya se indicó, se puede observar que, entre la Edad Media y la modernidad, la importancia cultural de la vista aumenta mientras que la de los sentidos no visuales disminuye (Classen, 1993a). Durante ese período, desaparecieron conceptos sensoriales tradicionales como el olor de santidad y aparecieron nuevos conceptos como la verdad fotográfica.

....

Centrarse en los elementos visuales (o audiovisuales) de la cultura en detrimento de los otros fenómenos sensoriales puede, además, introducir una ruptura en el sistema sensorial interconexo de una sociedad. Esto ocurre en particular con los objetos producidos por el hombre, que suelen abstraerse de un contexto dinámico de usos y significados multisensoriales y transformarse en objetos estáticos observables en las vitrinas de los museos o los libros de fotografía. Las pinturas de arena de los navajos, por ejemplo, son para ellos mucho más que meras representaciones visuales. Creadas para ceremonias de curación, las pinturas de arena están hechas para ser aplicadas sobre el cuerpo de los participantes y no simplemente para ser contempladas. Desde una perspectiva occidental convencional, coger arena de las pinturas y aplicarla sobre el cuerpo "destruye" la pintura. Desde el punto de vista de los navajos, este acto "completa" la pintura transfiriendo al cuerpo del paciente, a través del tacto, el poder curativo que encierra la representación visual. De hecho, según la religión tradicional de los navajos, es un sacrilegio conservar intacta la pintura de arena: se dice que este acto de orgullo visual desmedido es castigado con la ceguera. Sin embargo, el interés de los coleccionistas de arte y los investigadores occidentales por los diseños visuales de las pinturas de arena de los navajos ha llevado a varias tentativas de "fijar" de modo permanente, al estilo de las pinturas occidentales, esta forma efímera de arte. Las pinturas de arena se han fotografiado, se las ha pegado sobre lienzos y se las ha conservado en cajas de vidrio herméticas. De este modo, se suprime su elemento táctil, que las interpretaciones académicas de las obras minimizan o ignoran por completo (Gill, 1982; Parezco, 1983).

"Visión" neurológica de los sentidos

En la neurología clásica se solía presentar a los sentidos como entidades separadas y se situaban dentro del cerebro unas zonas activas, específicas para cada sentido y separadas entre sí. Criterios más recientes plantean el proceso de percepción como la organización de una confluencia de estímulos, que se originan en diversas partes del cerebro, dependiendo no solo de los sentidos, sino también de diversas capacidades cerebrales de estructuración de la información de estos. La imagen cerebral no dependerá de una única zona sino que, por ejemplo, la información de contorno, o color se codificarían en lugares diferenciados.

En la última década se ha hecho hincapié en la gran interferencia que se produce entre los sentidos en el proceso perceptivo. La sinestesia entendida como una anomalía neurológica tendría que ver con la asociación indiferenciada de diferentes estímulos sensoriales entre sí, de tal manera que sería posible "ver" el sonido, al activar esta una parte visual del cerebro. Estas interferencias se podrían dar en cualquier combinación.

Autores como el novelista Vladimir Nabokov o el pintor Kandinsky han sido considerados como sinestésicos, pero es este último el que propuso para el lenguaje artístico las grandes posibilidades de estas asociaciones sensoriales como material recurrente.

La explicación que ofrece el Dr. Richard E. Cytowic al fenómeno de la sinestesia es que todos los humanos somos inicialmente sinestésicos:

Existen unos experimentos maravillosamente diseñados por Daphne Maurer en la Universidad de Macmaster que demuestran que todos los bebés hasta la edad de tres o cuatro meses confunden la visión con el oído o el tacto y el gusto. También tenemos pruebas de laboratorios de que muchas especies de mamíferos -gatos, caninos, ratones- tienen conexiones funcionales entre los distintos sentidos, o sea que realmente hay neuronas que trabajan en relación. ¿Qué es lo que pasa? Pues que en la forma en que se ha desarrollado el cerebro hay un crecimiento muy grande de neuronas, ya en el útero, y deben luchar para realizar las conexiones sinápticas entre ellas y las que no lo consiguen mueren - esto es un proceso normal, la muerte de las neuronas - y este proceso se produce entre la edad de uno y dos años, cuando hay una "poda"; y ahora creemos que en las personas que son sinestésicas hay conexiones funcionales que se han mantenido, que por algún motivo o tienen una mayor abundancia de estas conexiones funcionales entre diversos sentidos, o ha habido un fallo en el proceso de "poda" y por lo tanto quedan conexiones que siguen funcionando durante el resto de sus vidas. Esto explicaría otra de las características de la sinestesia: una vez

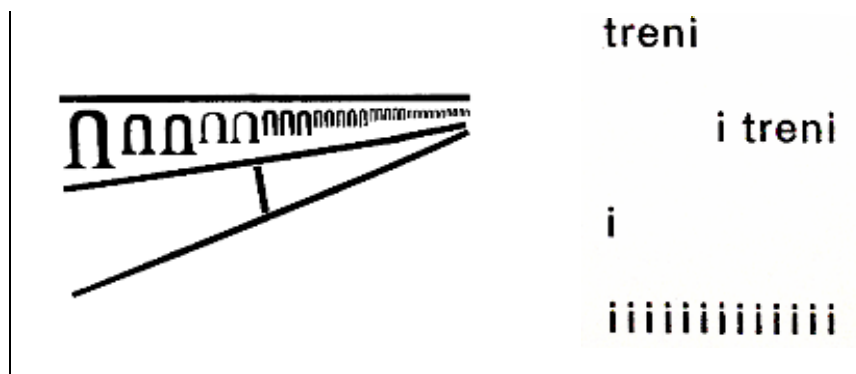
que la tienes es para toda la vida. Una vez que tienes este tipo de asociaciones de que el cinco es verde, o un cierto sonido son triángulos azules, siempre está ahí, nunca cambia.³²

En el mismo texto, ante la pregunta de: ¿cual es el mundo sensorial de los sinestésicos? el Dr Cytowic se plantea:

¿Qué ven estas personas? Carol Steen, la escultora, ve mi nombre escrito en colores, algunas letras están metalizadas, otras son como espejos y otras brillan: es casi como un pequeño objeto brillante y lleno de reflejos. Pero déjame que haga hincapié en qué lo que la gente ve es muy simple, muy elemental. Una paciente que tiene sinestesia de vista y sonido, que es la forma más común, hizo una serie de dibujos y, por ejemplo, dibujó lo que veía cuando sonaba el timbre de la puerta: un pequeño movimiento de círculos que se van abriendo hacia la periferia...

Paradójicamente, se establece que, como grupo, su mundo perceptivo es más "concreto" que metafórico o poético, sin embargo esta asociación de sentidos abre un campo enorme de actuación artística que ya plantearon los simbolistas en el XIX y que sirvió a Levy-Strauss como referencia en su estudio de los códigos sensoriales de los mitos³³.

En relación a la PV, es evidente que la apertura de sus actores a todo tipo de soportes de expresión, y la combinación y simultaneidad de estos, esta relacionada con una intención de crear interferencias entre las diversas estimulaciones sensoriales que provocan sus obras.



³² Entrevista con Richard E. Cytowic. Redes. RTVE. La 2. 31marzode 2002
<http://www.rtve.es/tve/b/redes/semanal/prg232/frcontenido.htm>

³³ *Ibid.*, Constance Classen
<http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>

Dentro de la antropología, Claude Lévi-Strauss fue un precursor importante de la antropología de los sentidos. Fue él quien introdujo la noción de "ciencia de lo concreto", según la cual el "pensamiento salvaje" recurre a las propiedades y los contrastes sensoriales de las cosas para construir un universo ordenado (Lévi-Strauss, 1966). Inspirado en los ideales sinestésicos de los simbolistas del siglo XIX, Lévi-Strauss abrió nuevos caminos en el estudio de los códigos sensoriales de los mitos. El texto clave al respecto es una breve sección del primer volumen de Mythologiques, titulada "Fuga de los cinco sentidos" (Lévi-Strauss, 1969). En ella expone la manera en que las oposiciones entre las sensaciones en una modalidad, como el oído, pueden transponerse en las de otra modalidad, como el gusto, y relacionarse a su vez con distintas oposiciones conceptuales -vida/muerte o naturaleza/cultura- y con su intento de resolución en el pensamiento mítico.

lò lò lò pic pic
lò lò lò paac paac

MAAA GAAA LAAA
MAAA GAAA LAAA

RANRAN ZAAAF

RANRAN ZAAAAAF

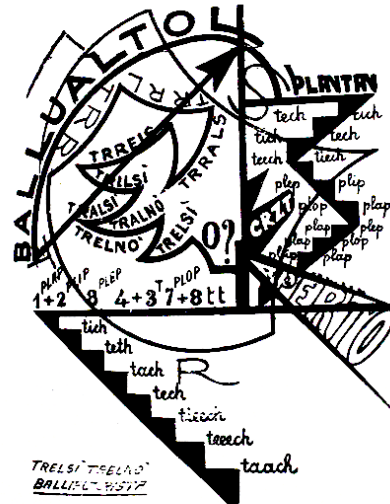
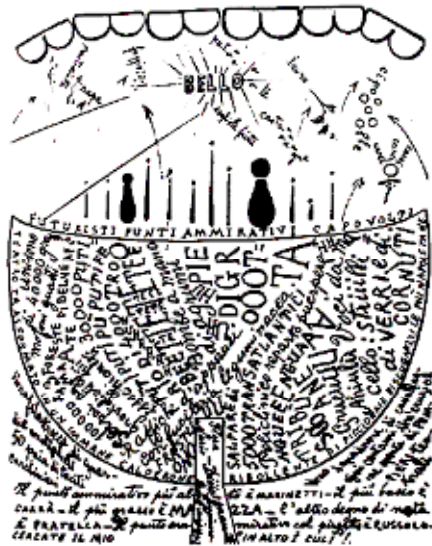
ZANGTUMBTUMB
ZANGTUMBTUMB

fi caz mi pi fi caz n i pi
za na tu za na tu

fi caz mi pi pi pi pi pi pi pi
za na tu tu tu tu tu tu tu

pi
tu

lò lò lò pic pic
lò lò lò paac paac

[illegible]

in m
RAAAOOOH
Sel SAN
singhiozz +
LAAAAUHH
Sel SCHELDA
RAAAOOOH
c Sel VISTOLA
singhiozz +
LAAAAUHH
sel MAR
DOSTENDA
RAAAOOOH
NERO
singhiozz +



Imagen 11. Ejemplos de poemas visuales futuristas, con referencias sinestésicas al tacto y al sonido

Ante la imagen sensorial que produce la escritura y el habla, se produce una doble estimulación simultánea, que suele pasar desapercibida en su conjunto, pero ante la que reaccionamos inevitablemente, la inmediatez de la lectura consciente e inconsciente hace difícil la apreciación del conjunto de procesos que se desencadenan.

Los aspectos “semánticos” de la palabra escrita o pronunciada estimulan las funciones analíticas conscientes del neocórtex cerebral; mientras que el componente visual o tonal, el componente “material” o concreto, no codificable linealmente, establece una relación más directa con el sistema límbico, que gestiona los aspectos más emocionales e inconscientes.

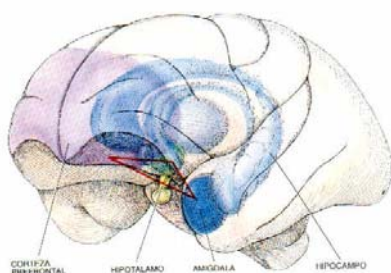
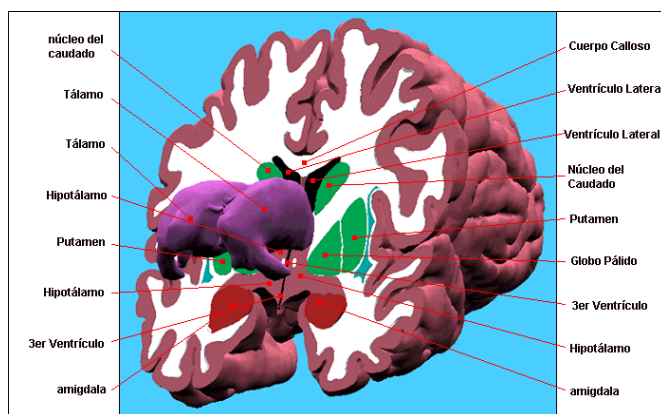
... Los humanos tenemos (*un*) crecimiento paralelo de las dos partes (*neocórtex* y *el sistema límbico*), no tenemos a una que arrolla a la otra, tenemos las dos actuando una al lado de la otra, y en alguno de mis libros exagero un poco cuando hablo de la primacía de las emociones y la primacía del sistema límbico, pero en realidad me tomo esta licencia porque durante muchas décadas, e incluso siglos, hemos tenido la glorificación de lo racional, la lógica, la razón sobre lo otro, cosa que me parece que está bien, pero en realidad están entrelazados, uno alimenta al otro y viceversa: los dos se influyen entre sí. Pero esto no se aprecia lo suficiente. Hasta hace realmente muy poco tiempo no hemos apreciado la capacidad, la fuerza que tiene el cerebro límbico sobre nosotros, sobre nuestro comportamiento cotidiano y nuestra forma de pensar.

¿Se te ha ocurrido alguna vez que es posible que haya más sentidos que los cinco que sabemos que existen?

Sí, la respuesta más corta a esta pregunta es sí; en nuestras cabezas suceden muchas más cosas de las que nos damos cuenta. Un corte del cerebro, es decir cuando se desconectan los dos hemisferios cerebrales como tratamiento de personas que padecían una epilepsia intratable, demuestra de forma definitiva que dentro de cada uno de nosotros hay normalmente al menos dos personalidades y que están en conflicto la una con la otra. Entonces, por ejemplo, se da lo que se denomina "la mano ajena", en donde la mano derecha abrocha los botones y la mano izquierda los desabrocha; o cuando el pie derecho quiere ir en una

dirección y el izquierdo en otra. Y cuando esto sucede nos sorprende mucho ya que los dos hemisferios no están comunicados, por tanto, no se trata sólo de percepción, sino de sentir, el sentimiento interno de quienes somos, el sentido de nuestro yo, de la emoción, de la intuición, y de todas las partes del cerebro no lingüísticas.³⁴

Imagen 12. Cerebro



CORTE DE CEREBRO³⁵

En la evolución del lenguaje hay un proceso que evoluciona desde la mímica al sonido y que culmina en la posibilidad de la visualización y verbalización simbólica³⁶, es decir, en la creación de signos que sirven como

34 Entrevista con Richard E. Cytowic .Redes. RTVE. La 2. 31 marzo 02
<http://www.rtve.es/tve/b/redes/semanal/prg232/frcontenido.htm>

35 Corte de Cerebro: Observamos cómo existen núcleos identificables por debajo de la corteza cerebral. Esto nos indica que estos núcleos son más antiguos y normalmente se encargan más del propio funcionamiento orgánico que del medio exterior. Para esto disponemos de la corteza en donde residen los procesos cerebrales superiores.

De todas formas, la cartografía del cerebro es el resultado de su investigación. Los investigadores han cartografiado el cerebro para asociar sección o parte del cerebro con su función. En esta asociación ciertos procesos como la visión, el habla, la audición, etc., han podido localizarse, pero hay otros que parecen estar muy distribuidos en lo que se denomina "zona de asociación del cerebro", que no es más que la zona de la corteza que no parece tener una función definida asociada.

36 El paso del lenguaje de los gestos o de la mímica al lenguaje vocal de sonidos fue un proceso adaptativo y fue posible en el desarrollo de los movimientos de la cara. Los sonidos de la mayoría de los animales expresan emociones.

Dr. Andrés Rosselli Quijano .*Evolución neurológica de la palabra.*

www.encolombia.com/medicina/academedia/academedia1223-htm

www.ucm.es/info/psologica/mente/index.htm

Dr. Andrés Rosselli Quijano, Carlos Muñoz Gutiérrez. *La mente inteligente.*,

www.encolombia.com/medicina/academedia/academedia1223-htm

elementos de sustitución útiles para referirnos a nuestra experiencia de la realidad, y que permitían socialmente un intercambio más preciso de información.

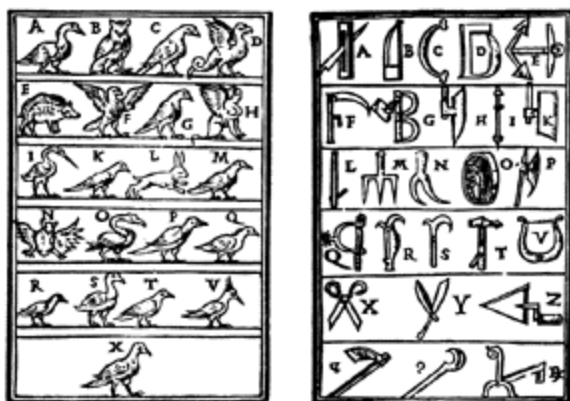
En el 1861, Broca localizó en el **hemisferio izquierdo** las funciones que permiten el *lenguaje simbólico*, abriendo un campo de investigación que se ha potenciado con la incorporación de las neuro-imágenes. El **hemisferio derecho** estaría encargado del *pensamiento intuitivo*.

Intuición es la percepción inmediata de lo esencial de una realidad: de una cosa, de una situación o de un estado anímico, sin que sean conscientes las etapas intermedias del razonamiento; es decir, es un pensamiento rápido, inmediato que capta una realidad y toma una decisión³⁷.

Se produciría un reparto asimétrico de funciones y habilidades entre hemisferios donde el *sentido espacial, instantáneo* (no secuencial) se separaría funcionalmente en el hemisferio **derecho**, del *sentido temporal* (secuencial), en el **izquierdo**, separándose así el análisis analítico / secuencial de los acontecimientos del pensamiento intuitivo, instantáneo.

El hemisferio izquierdo es verbal (digital) y el derecho (analógico) sintetiza la experiencia por medio de signos opuestos al lenguaje simbólico.³⁸

Imagen 13. Alfabetos icónicos



ALFABETOS ICÓNICOS³⁹, LA IMAGEN COMO TEXTO, EL TEXTO COMO IMAGEN

³⁷ *Ibid.* Dr. Andrés Rosselli Quijano

³⁸ *Ibid.* Dr. Andres Rosselli Quijano

³⁹ Frances A. Yates *The Art of Memory* The University of Chicago Press, Chicago. 1966.
<http://cotati.sjsu.edu/spoetry/folder6/ng621.html>

The Art of Memory, was said to have been invented by a poet named Simonides (according to Cicero). In a bit of ancient forensics, Simonides had been able to identify the remains of guests at a banquet by their seating places around a table, after a roof had fallen in upon them and obliterated them beyond recognition. In the Classical use of the art, abstract images of a somewhat bizarre (and therefore memorable) nature were conceived that would be linked to parts of a speech and then to a well-known architectural feature of the hall in which the speech was to take place. By scanning the variety of statuary, friezes, articulated columns, or whatever, within the hall, the rhetorician skilled in the art could remember all the aspects of his speech. The hall would provide the order and a frame of reference which could be used over and over again for a complex constellation of constantly changing ideas.

The Classical art of memory evolved in the Middle Ages into an Aristotelian form, in which the construction of a memory image could heighten human perception and therefore aid in the acceptance of a moral lesson which was being communicated. The Middle Ages had somewhat limited possibilities to support a refinement of ideas and observations which sustained the culture. However, with the discovery of the New World and the rediscovery of the Classical World, a sense of wonder was brought back into European thought. Exposure to new cultures and possibilities that existed outside the realm of understanding for Europeans, opened them up to the idea of exploring (as well as subjugating) the world outside of their known universe.

En relación al lenguaje el cerebro esta lateralizado en sus funciones (9:1):

el hemisferio izquierdo, recoge los aspectos lógicos del lenguaje: gramática, sintaxis

el hemisferio derecho, recoge los aspectos prosódicos, rítmico musicales del lenguaje

La doble realidad del lenguaje

En el lenguaje existe la posibilidad de una doble realidad superpuesta, la imagen perceptible y el signo /código. Se produce una "materialidad" concreta del "signo" abstracto.

La expresión verbal, esta asociada a la vocalización y a la gesticulación⁴⁰. Paralelamente podemos deducir el mismo proceso en la palabra escrita, donde se produce una materialidad visual o táctil del mensaje.



41

⁴⁰ Entrevista a Michael Corballis. *Zurdos y disléxicos*. Redes. RTVE. La 2. 2002
<http://www.rtve.es/tve/b/redes/semanal/prg255/frcontenido.htm>

Eduard Punset:

Es curioso, porque dices que la mano con la que se escribe está relacionada con el cerebro. Las órdenes manuales residen en la parte izquierda del cerebro. También el lenguaje es cuestión de la parte izquierda del cerebro ¿Por qué tiene el lenguaje que estar influenciado por la parte izquierda?

Michael Corballis:

En realidad nadie sabe la respuesta a esta pregunta. Algunos opinan que el lenguaje debe de venir de una parte y no de las dos. No sería eficiente programar el lenguaje de forma que los dos lados del cerebro estuvieran implicados. La pregunta es: ¿por qué la parte izquierda y no la derecha? Esto se remonta a la evolución, a la época del control de la vocalización –incluso en las ranas, la vocalización está controlada por la parte izquierda-. Creo que el control de la vocalización por el hemisferio izquierdo es muy antiguo en la evolución. Y pudiera ser que las manos fueran lo siguiente, una vez las manos empezaron a relacionarse con el lenguaje, y una vez la vocalización se incorporó al lenguaje manual ¿Me explico?

Eduard Punset:

Perfectamente: el lenguaje no es tanto una capacidad vocal como una capacidad manual.

Michael Corballis:

Por supuesto, mucha gente gesticula con las manos mientras habla, pero creo que la mejor prueba, la proporcionan los lenguajes de signos. No hay duda de que los lenguajes de signos inventados para los sordos son lenguajes sofisticados. Tienen toda la sintaxis y la gramática y la complejidad de los lenguajes hablados. Por tanto, no hay duda de que el lenguaje se puede ejecutar con las manos. Asimismo, enseñar a hablar a los chimpancés ha resultado imposible, pero enseñarles el lenguaje de las manos ha dado bastante éxito. Esto hace pensar que los orígenes del lenguaje se encuentran probablemente en los gestos manuales y después en los gestos faciales, los del rostro, y luego se fue incorporando gradualmente la vocalización.

⁴¹ Steve McCaffery and bpNichol. *First West Coast International Sound Poetry Festival*, San Francisco, 1977
<http://cotati.sjsu.edu/spoetry/ng6.html>

Sound poetry has probably always been with us in one form or another: as oral tradition in preliterate and non-western cultures, words of power like the Tetragrammaton and the Logos, glossolalia of fanatics and schizophrenics, the baby talk that is lost through the phonetic limits of learned language skills, voices used for advertisements and cartoons, to cite a few of the more obvious examples. In sound poetry the conventional hierarchy

Imagen 14. Interpretación de poesía sonora

El juego de conexiones entre la doble realidad de las imágenes establece un amplio campo de actividad para la construcción de los artefactos poético visuales. En la escritura caligráfica china, las posibilidades gestuales y expresivas de los mensajes están potenciadas al máximo, siendo a la vez coexistente con signos semánticos de gran abstracción. Es posible encontrar ciertos juegos caligráficos irónicos en los que a la formalidad del contenido del texto se le contrapone un estilo caligráfico de gran comicidad, por ejemplo un texto de estilo funcionarial, escrito con una caligrafía bufonesca.⁴²

Ofrecemos algunos ejemplos de la expresividad gestual, contrastándolo con un estilo geométrico, al final. El seguimiento "sensorial" del trazo, la reconstrucción del gesto, permitía encontrar sentidos "interiores" a la expresión semántica

Imagen 15. Caligrafía China

ZHANG RUITU (1570-1641)



LI JUAN (B. 1713)

between sound sense and semantic sense is modulated and often reversed. The semantic sense does not necessarily have to be completely neglected but it assumes a more democratic role with the vocalizable aspects. Sten Hanson has described sound poetry as a combination of the exactness of literature and the time manipulation of music.

⁴² Allan Watts analiza algunas peculiaridades del idioma ideográfico chino y su evolución en la introducción de su obra en colaboración con Ai Chung-liang Huang. *Tao: The Watercourse Way*. Pantheon Books, New York. 1975



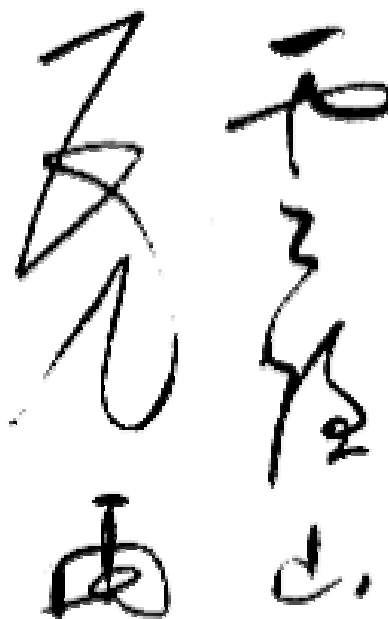
A VIRILE WORK IN WHICH STRENGTH IS PARAMOUNT. THE CHARACTER IS "MOUNTAIN". BY [ZHANG ZHENGYU]
[CHANG CHENG-YU] (1903-1976)



HAN SHANG



WWW.CHINAPAGE.COM\CALLIGRAPHY.HTML



El análisis y estudio de ciertas disfunciones neuronales atípicas⁴³ han supuesto un campo de investigación donde se han producido nuevas hipótesis y descubrimientos en el terreno de la neurología. Algunos neurólogos, han realizado una importante labor divulgadora en esta dirección, como el Dr. Oliver Sacks⁴⁴, que han continuado el trabajo de los pioneros de la neurología como el Dr. A. Luria, neuropsicólogo ruso, y autor del libro *La Mente del Nemónico*, en el que se analiza a un sujeto con una memoria prodigiosa y con el fenómeno de la sinestesia muy desarrollado.

Para mí, el 2, 4, 6 y 5 no sólo son números. Éstos tienen su propia forma... 1. Éste es un número agudo, independiente de su forma gráfica, es algo terminado, duro. 2. Es algo más plano, con cuatro ángulos, blanquecino; existen algunos casi grises. 3. Éste es un pedazo afilado que da vueltas. 4. Otra vez cuadrado

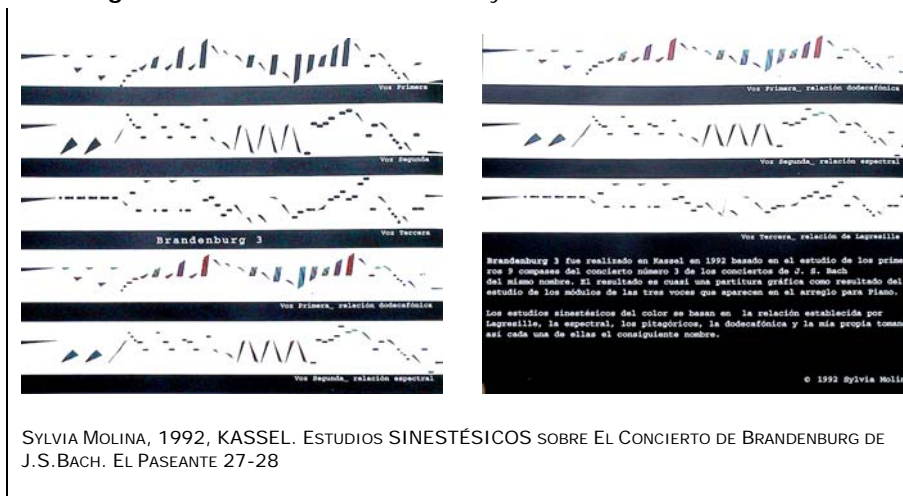
⁴³ Uno de los casos interesantes es el citado por Oliver Sacks en el que un paciente autista al sentido lingüístico, era receptivo sin embargo a los aspectos formales "gestuales" de los mensajes, al tener disociada ambas percepciones. Ante un discurso del presidente americano Bush, del que era incapaz de reconocer el contenido del discurso hablado, era sin embargo un espectador activo del discurso que en paralelo se estaba produciendo por la gestualización, y que era para él de gran comicidad, ya que tal vez descubría en pequeños gestos los esfuerzos del presidente por presentar como verdad lo que estaba diciendo.

Oliver Sacks .*El Hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Muchnik Editores. Barcelona. 1987

⁴⁴ Oliver Sacks nació en Londres en 1933 y se formó en Londres, Oxford y California. Es profesor de Neurología en el Albert Einstein College de Medicina y es el autor de magníficos libros en los que presenta sus pacientes no al estilo en que lo hace el parte médico o el informe científico, sino como individuos con problemas y déficits, pero que tienen una historia, y una vida. Así el interés de Sacks no es tanto la enfermedad sino el ser humano que vive con la enfermedad y que lucha contra ella. Sacks decide hacer narración de las vidas de estos extraños pacientes que viven en un mundo sin color, sin recuerdos, sin rostros o incluso sin su propio cuerpo. Entre sus libros, además del ya mencionado, destacan, *Despertares* (que fue el guión de la película homónima), *Migrañas*, *Un antropólogo en Marte*, o *la Isla de los ciegos al Color*. En castellano están casi todos ellos traducidos en la editorial Anagrama.

chato, parecido al 2, pero algo más grueso... 5. Un todo acabado, en forma de cono, torre, fundamental. 6. Después del 5, éste es el primer blanquecino. 8. Inocente, azulado-lechoso, parecido a la cal, etc.⁴⁵

Imagen 16. Obra sinestésica de Sylvia Molina



Síntesis

La experiencia poética artística es entendida en este estudio, como una expresión social, que da cuenta de las fracturas del lenguaje, que se sitúa en sus límites, para crear una experiencia de comunicación, no meramente informativa, sino reestructuradora de la emoción originaria. Poniendo de manifiesto la necesidad de construcción / de-construcción, del mismo lenguaje.

Los procesos sinestésicos son recogidos en la práctica poético artística (como una estrategia de estimulación deconstruccionista de la ordenación preconcebida y funcional del sistema perceptivo y lingüístico en el que se sumerge inconscientemente el sujeto) en un intento de proponer la experiencia bajo códigos de ruptura de lo cotidiano, que activen la virginidad original de la mirada, que favorezcan la "visión" sobre la pre-visión del acontecimiento, a través de la estimulación múltiple e imprevista de asociaciones inhabituales, y que establezca una cualitativa relación emocional e intelectual con el lector, con una estrategia plurisensorial e inesperada de estimulación de sus procesos de atención y experiencia

Imagen 17. Poema de Brossa



⁴⁵ La Mente del Nemónico. A. R. Luria. Editorial Trillas, México, 1983, pág. 22

[I] 2. LA EDICIÓN INDEPENDIENTE

[I] 2. A LA EDICIÓN INDEPENDIENTE

| | |
|---|----|
| LA EDICIÓN INDEPENDIENTE..... | 84 |
| EL TÉRMINO EDICIÓN..... | 84 |
| Fases en la edición | 84 |
| <i>Carácter creativo /poético</i> | 84 |
| <i>Carácter lógico/ gestión</i> | 85 |
| <i>Una fase final /industrial / comercial</i> | 85 |
| ¿Qué entendemos por editor?..... | 85 |
| SITUACIONES EDITORIALES..... | 85 |
| Ediciones únicas..... | 85 |
| <i>Aspectos técnicos</i> | 86 |
| <i>Aspectos conceptuales</i> | 86 |
| <i>Aspectos comerciales</i> | 86 |
| Ediciones limitadas | 86 |
| Ediciones de larga tirada..... | 87 |
| TIPOLOGÍA DE PUBLICACIONES..... | 88 |
| Medios impresos | 88 |
| <i>Ediciones impresas</i> | 88 |
| Medios sonoros..... | 88 |
| <i>Ediciones analógicas</i> | 88 |
| <i>Ediciones digitales</i> | 88 |
| Medios audiovisuales | 88 |
| <i>Ediciones fotoquímicas</i> | 88 |
| <i>Ediciones electromagnéticas</i> | 88 |
| Medios interactivos y multimedia | 88 |
| <i>Ediciones</i> | 89 |
| Medios interactivos y multimedia + redes de telecomunicación..... | 89 |
| <i>Ediciones</i> | 89 |
| Hibridación de los medios | 89 |
| EL REPARTO SOCIAL DEL CONOCIMIENTO..... | 89 |
| Nuevos medios y nuevas utopías..... | 90 |
| LA AUTOEDICIÓN..... | 92 |
| Situación técnico industrial..... | 94 |
| <i>Inmaterialidad e independencia</i> | 95 |
| Sonido y video..... | 96 |
| Auto-edición independiente..... | 97 |

La edición independiente

La PV tiene en muchas de sus manifestaciones un marcado carácter a-comercial, o directamente anti-comercial y anti-institucional. Los formatos que utiliza para su presentación rompen frecuentemente con convenciones mediáticas. En estas condiciones encontrar canales de publicación y difusión exige una confrontación con las convenciones e intereses de la tradición editorial.

En este apartado haremos una revisión de los diferentes sentidos de la edición y sus diferentes materializaciones mediáticas, para situarnos en un contexto en el que la edición independiente toma su espacio.

El término edición

Empleamos el término editar para referirnos a dos momentos en relación con una obra, (1) su ordenación interna, la preparación para su presentación y (2) su reproducción seriada.

- ? (1) Consideraremos editar como un trabajo de preparación del contenido original de la obra para su óptima recepción por parte del espectador. En este sentido, el autor, o el editor si no es la misma persona, recopila ordena y organiza el material para su presentación. Edición sería en este sentido la composición y estructuración final de la obra.

Si la obra es de carácter individual, es decir si va a presentarse como un único ejemplar, no se suele considerar como un trabajo editorial, salvo en el caso de que utilice un soporte tradicionalmente seriado como son los libros, como en el caso de los "libros de artista".

Así no entenderemos que un pintor edita una pintura, ejemplar único, aunque lo prepare para su presentación, y sí edita una serie de litografías. Pero paradójicamente sí se entiende que edita un libro de artista, aunque su tirada dada las características del género, sea de un solo ejemplar.

Con relación a medios no impresos se utiliza habitualmente la expresión edición para considerar los trabajos de posproducción de los medios audiovisuales. Así un editor de video o montador de cine realiza este trabajo compositivo de ordenación secuencial y rítmica de los contenidos de la obra y crea un "master" como matriz, sobre la que es posible realizar una tirada seriada.

En el caso del cine, la edición es claramente un aspecto formulador y compositivo de vital importancia, ya que condicionará la recepción final del espectador: su tiempo y ritmo de lectura.

- ? La segunda acepción de edición (2) tendría que ver con la reproducción seriada de la obra. En este sentido una obra se ajusta a los diferentes medios de re-producción que estén disponibles por parte del editor.

Fases en la edición

Consideraremos tres fases en la edición:

Carácter creativo /poético

Una fase de pre edición que puede ser preparada por el propio creador o parte del equipo creativo. O por artesanos o técnicos, en caso de una obra realizada no individualmente, en la que se da forma material a la idea, independientemente de si va a ser seriada o no.

Entenderíamos esta fase como la edición de un ejemplar único, o matriz de la obra. En esta fase no consideramos que se incluya el trabajo de concepción de la obra, en la que pueden participar elementos preparatorios como bocetos, textos o fotografías, sino a una posterior concreción de la idea, no necesariamente realizada por el autor que la ha concebido. Sería la concreción material de las ideas que será presentada al editor.

Ej.:

En el caso de un texto, la versión final mecanografiada del manuscrito.

En el caso de un objeto tridimensional, realizar una pieza única industrial, un prototipo.

Carácter lógico/ gestión

Fase en la que este material inicial se confronta con las necesidades de reproducción seriada, y que puede ser asumida por un especialista o por el propio creador, y donde se prepara o adapta este material al medio concreto de reproducción mediático.

Esta fase sería la que tradicionalmente asume la figura del editor que puede exigir una revisión completa de la primera propuesta para ajustarse a las diversas necesidades coyunturales. En este sentido el editor sería un mediador entre la creación y la producción, entre el artista y el público.

Una fase final /industrial / comercial

En esta fase se materializan industrialmente los trabajos lógicos y de creación previamente realizados. Sería la impresión, o seriación en otros medios, de la obra original y su distribución pública. La distribución conlleva tradicionalmente la implicación editorial en el modelo de comercialización de la obra.

En esta fase entran en juego los aspectos más “duros” de la edición, ya que se suele utilizar tecnología y estrategias de comunicación social de diversos niveles, que pueden implicar grandes inversiones.

La figura y función del editor puede situarse entre los márgenes de un amplio campo que iría desde una edición independiente de corta tirada o un ejemplar único, en la que la existe una gran cercanía o yuxtaposición de funciones con el autor, hasta editores que manejen los recursos lógicos e industriales de la comunicación de masas, para realizar tiradas de millones de ejemplares que se distribuyan internacionalmente, y en las que cambian radicalmente las relaciones con los autores.

¿Qué entendemos por editor?

Esta estratificación básica del carácter de la edición tiene como propósito la utilización amplia del término “editor”, generalmente asociado con la producción de libros impresos, pero cuyo concepto queremos ampliar a aspectos más generales, que se sitúen en un margen temporal anterior a la imprenta y posterior a la vigencia de esta, entendida como el canal principal de difusión y acercamiento de las ideas al público receptor.

Nuestra visión del editor independiente, será la de un transmisor de propuestas culturales y de creación poético-plástica, que utilizara los recursos tecnológicos y los medios más adecuados. Queremos desvincular la idea del editor de la materialidad del soporte del objeto de la edición, entendiendo que la transmisión inmaterial de contenidos puede cubrir y convivir con el espacio anterior ocupado por la reproducción y distribución de objetos.

Situaciones editoriales.

Ediciones únicas

- ? Caligrafías, collages, libros de artista únicos, fotografías
- ? Piezas tridimensionales, objetos o instalaciones
- ? Acciones-performances, situaciones

- ? Piezas sonoras

La unicidad puede estar motivada por:

Aspectos técnicos

Imposibilidades técnicas de reproducción, dadas las características de la obra o del entorno tecnológico disponibles.

Imposibilidad técnica

- ? La tecnología adecuada es inexistente
- ? La tecnología es existente pero inaccesible
 - ? por su elevado coste para el editor
 - ? por su complejidad técnica
 - ? por su no disponibilidad pública (tecnologías de uso restringido)

Aspectos conceptuales

Al autor no le interesa la seriación de su obra

- ? Por una voluntad de desmaterialización del objeto artístico
- ? Por las características conceptuales de la obra
- ? Por características de puesta en escena y percepción
- ? Por aspectos relacionados con la fetichización del objeto artístico

Si nos encontramos ante una acción, es habitual que se produzca algún tipo de registro fotográfico o sonoro que pueda después editarse como documentación. Aquí diferenciaríamos el objeto artístico de la información que se produce sobre él.

Aspectos comerciales

La exclusividad del objeto, si ésta se produce, eleva su precio en el mercado. En este sentido es curioso observar como existen convenciones comerciales en las que se sigue considerando como ejemplar único tiradas reducidas de hasta 7 unidades.

En general el mercado institucional del arte se posiciona en la comercialización de este tipo de objetos, desvalorizando la producción artística en términos proporcionales a su nivel de reproducción

Una fotografía, aunque responde tecnológicamente a un sistema de reproducción, puede situarse como un objeto único si, por ejemplo, en el proceso manual de positivado hay una actuación personalizada, como el uso manual de máscaras o manipulaciones como la solarización, si no se toma este positivo como matriz de tiradas posteriores

En el caso de las macro- acciones del instalador Cristo, se producen toda una serie de objetos de merchandising, con factura de ediciones limitadas para su comercialización. Se vende el producto como proyecto inicialmente y como documentación en un segundo nivel.

Ediciones limitadas

- ? Libros de artista seriados
- ? Series gráficas
- ? Series de objetos

? Fotografías

? Grabaciones sonoras o registros de imagen (ocasionalmente)

El interés de distribución múltiple de una obra o la formulación material de un proceso creativo, sería el primer nivel generalmente aceptado como edición, ya que implica una cierta seriación, aunque su nivel de "publicación", de hacerse público, es bastante ficticio y no necesariamente mayor que en el caso de las piezas únicas.

Si entendemos la publicación como la posibilidad de acceso público, la presentación de un original en una institución museística sería más pública que las colecciones privadas de una serie de litografías que no saldrán de las carpetas de sus limitados propietarios hasta su próxima reventa inflacionaria.

Estas son series generalmente numeradas que guardan aún un elevado valor de *fetichización* que se suele traducir en su elevado coste.

Se pretende que su realización sea lo más cuidada posible en sus aspectos de reproducción y presentación como objeto.

La reproducción de estos objetos generalmente recurre a procesos manuales o artesanales.

Entenderíamos como pertenecientes a este grupo la reproducción manuscrita e iluminación de libros en los monasterios del medioevo, las reproducciones manuales de patrones caligráficos de poemas clásicos o Sutras chinos y japoneses, al igual que las tiradas reducidas de fotografías positivadas manualmente, con un cierto nivel de manipulación individual en el proceso.

En estos sistemas la clonación exacta del objeto no siempre se produce, aun siendo posible técnicamente, los rastros de individualización son apreciados por el fetichismo coleccionista, o bien se personaliza cada ejemplar con la firma o numeración del autor, donde se especifica el número del ejemplar en relación a la tirada total.

En este concepto de tirada corta se dan casos curiosos, de cohabitación de situaciones anacrónicas:

La estampación de aguafuertes tiene un carácter necesariamente manual en su proceso mecánico. Existe además un progresivo deterioro de la plancha matriz que justificaría su destrucción al cabo de un número limitado de estampaciones, a partir de las cuales la calidad podría empezar a disminuir notoriamente. Hasta aquí, el sistema es razonable, pero si se intenta reproducir este sistema (en el que se diferenciaba el número de copias que podía estampar el autor para su uso personal, las copias de estado progresivas, y la tirada final que se distribuía y que a veces se acompañaba de un fragmento de la plancha matriz) con las creaciones contemporáneas realizadas en soportes pertenecientes a los medios de comunicación de masas (y por tanto esencialmente reproducibles) como pueden ser los trabajos videográficos, las paradojas que nos encontramos son llamativas. Como que para mantener la ilusión de ejemplar de tirada limitada se fragmente físicamente el DVD *master* del que se han hecho limitadas estampaciones como si estas no fueran una matriz digital exacta a la original, y perfectamente reproducibles hasta el infinito.

Ediciones de larga tirada

Estaríamos en el primer nivel de lo que se entendería como un esfuerzo de democratización de la cultura, donde el interés principal sería la potencialidad de difusión de producciones artísticas o intelectuales con las connotaciones comerciales que esto puede suponer, pero también con las ventajas evidentes que esto supone para la expansión de las ideas, de la creación y de la cultura.

Los antecedentes de este concepto de edición masiva los encontramos en el desarrollo de la imprenta como posibilidad de producir por primera vez objetos seriados que permitieron un desarrollo creciente de la autonomía de pensamiento.

De la relación de la imprenta con la fotografía en el siglo XIX surgirán las bases de los medios de comunicación modernos, que serán complementados progresivamente por el cine, la radio y posteriormente por la televisión y el video, hasta llegar a la combinación de redes de telecomunicación,

el hipertexto y los sistemas informáticos (sistemas multimediáticos y bases de datos). Esto se ha materializado en la red *Internet* que abarca desde comunicaciones domésticas a sistemas de comunicación de grandes empresas en un ámbito mundial, a partir de la popularización del protocolo de hipertexto HTTP, a través de la WWW, que permitía el intercambio de archivos entre todo tipo de ordenadores.

Tipología de publicaciones

Repasaremos de un modo genérico los tipos de publicaciones que surgen a partir de la aparición y evolución de los medios de comunicación de masas y que podrían ser de interés para nuestro estudio.

Medios impresos

La evolución tecnológica de la imprenta, que inicialmente reproduce exclusivamente texto tipográfico, va incorporando progresivamente las técnicas tradicionales de reproducción de imágenes (grabado, litografía, serigrafía) hasta incorporar los actuales procedimientos óptico-fotográficos de reproducción de imágenes y texto.

Ediciones impresas

El libro, el periódico, la revista, las tarjetas postales (aún siendo un medio casi anecdótico, han sido inspiración del movimiento de mail-art, relacionado formal y conceptualmente con los contenidos de la poesía visual).

Medios sonoros

Soportan la posibilidad de transmisión y/o registro de contenidos sonoros

Ediciones analógicas

Discos, cintas magnetofónicas, emisiones radiofónicas pregrabadas

Ediciones digitales

CDs, emisiones radiofónicas pregrabadas

Medios audiovisuales

Generados por sistemas fotoquímicos o electromagnéticos

Ediciones fotoquímicas

Películas cinematográficas, audiovisuales de diapositivas (multivisión)

Ediciones electromagnéticas

Programas videográficos, emisiones de TV en directo y pregrabadas

Medios interactivos y multimedia

Generados a partir de la combinación de los medios AV. con los sistemas informáticos

Ediciones

Programas interactivos en CD-ROM, DVD, con contenidos de imagen estática y en movimiento, sonido y texto

Medios interactivos y multimedia + redes de telecomunicación

Medios interactivos y multimediáticos, con soporte de telecomunicación sincrónica, fruto de la combinación de las telecomunicaciones con los sistemas informáticos:

Ediciones

Sitios Web, con soporte de texto estático y en movimiento, hipertexto, imagen en movimiento y sonido (ambos con la posibilidad de recibirse en streaming directo) inclusión de programas y motores lógicos, como bases de datos o applets interactivos que permiten la interacción en directo con otros receptores, posibilidad de envío y recepción de información y correo electrónico, videoconferencias multiusuario,...

Hibridación de los medios

Una característica frecuente en los medios más recientes, y evidente a partir del surgimiento de la televisión, es el proceso creciente de "hibridización" de los contenidos. Es el caso de la TV, que emite producciones cinematográficas, donde es cuestionable si lo que vemos sigue siendo cine o una transmediación televisiva, más o menos automática. O el caso de las retransmisiones en diferido de programas originalmente producidos en directo y registrados en soportes videográficos. Si entendemos como lo esencial del medio televisivo la tele-transmisión sincrónica de imágenes, veremos que los modelos de producción que se emiten se alejan en un alto porcentaje de este modelo.

Cada medio surge heredando las formas y estructuras de sus antecesores, surgiendo en muchos casos como un mero dispositivo de reproducción mecánico: el grabado se relaciona con la seriación del dibujo; los aguafuertes y resinas con la pintura; la fotografía hereda la concepción pictorialista en su puesta en escena, como el cine lo hace inicialmente con el teatro.

Las posibilidades de asimilación de medios anteriores continúa con los nuevos medios, donde un programa presentado en DVD combina la imagen cinematográfica, sólo reproducible en el ámbito doméstico anteriormente en soportes videográficos, con las características de los soportes interactivos de CD-ROM, en un receptor de televisión, al que se le ha incorporado la posibilidad de un cambio de formato de 4:3 a 16:9, y con reproductores de audio de 5 pistas híbridas entre el *stereo* doméstico de los equipos Hi-Fi, y las 8, 16 o 32 pistas de audio de las salas cinematográficas.

El debate por definir la especificidad de cada medio ha sido una constante en el discurso de críticos y teóricos, relacionados con el arte y la comunicación.

El reparto social del conocimiento

La evolución tecnológica en relación a la información ha supuesto un incremento en la potencialidad de difusión de información y contenidos culturales y científicos, lo que ha supuesto en el último siglo cambios fundamentales en la estructura social en relación al reparto del conocimiento y el acceso a la cultura. Pero la evolución de los dispositivos técnicos marcó también el progresivo alejamiento del editor y la imposibilidad creciente de cualquier interacción o control por parte de los receptores sobre las ediciones. Control que en realidad nunca había existido anteriormente pero que era menos evidente en los primitivos sistemas de reproducción, dado su carácter prioritariamente artesanal y la cercanía física entre el editor y los usuarios, y también dado su carácter en muchos casos de emisión local, con menor capacidad de difusión pero mayor autonomía de decisión y modificación.

La versatilidad mediática y la economía de recursos necesarios de los medios más primitivos o de las versiones más básicas de los nuevos medios de comunicación, han sido utilizadas frecuentemente, debido a su accesibilidad tecnológica, por círculos ajenos y divergentes al sistema centralizado de control social del pensamiento (estado, instituciones, academias,...), como los movimientos revolucionarios clandestinos del siglo XIX y XX.

Es interesante recordar cómo, al menos en España, el gremio de impresores estuvo tan ligado siempre al movimiento anarquista. Este pretendía, con la revolución cultural, la transformación de la sociedad a través de la transformación de los comportamientos interiorizados de los individuos, de sus consciencias y modelos de actuación, para llegar a estructuras sociales de democracia directa, no jerarquizadas, sin un aparato de concentración y gestión del poder que diluyera la responsabilidad directa del individuo y su implicación en los acontecimientos que le rodean. Un intento de utopía dialéctica que ha sido la inspiración de fondo de los movimientos revolucionarios libertarios que surgen con anterioridad a la revolución industrial, en el siglo XIX, previos y divergentes en gran medida al pensamiento marxista y su evolución política con el leninismo.

Nuevos medios y nuevas utopías.

La capacidad de la reproducción masiva de la palabra escrita como soporte de las ideas fue reforzada con la evolución de la posibilidad técnica de la reproducción de imágenes. Las imágenes ya se habían utilizado como soporte narrativo pedagógico desde antes de la edad media, ya que el acceso a los textos implicaba la capacitación de la interpretación del código, su lectura. Posibilidad ajena a la mayoría de la población, que ha contado hasta hace relativamente pocos años, incluso en los bloques geopolíticos actualmente más desarrollados, con un porcentaje mayoritario de analfabetismo. Incluso hoy en día el porcentaje mundial de población no alfabetizada es alarmante.

Este analfabetismo como situación social se re-produce permanentemente en niveles más sutiles en nuestros días: el desconocimiento del “alfabeto” y la “gramática” de los nuevos códigos, surgidos o generados por los nuevos medios.

El conocimiento funcional de la “materialidad” del código, cada alfabeto en su caso y su organización gramatical, no garantiza en cualquier caso la potencialidad de una lectura “completa”, una lectura crítica, lo que supondría, tras la fase mecánica de descodificación, la posterior y más compleja fase de interpretación (fase inconsciente al lector/ espectador en la mayoría de las ocasiones) que hace que se produzca una situación de manipulación potencia de base.

La potencialidad del cine, aun antes de la incorporación del sonido, como transmisor de información y comunicación fue utilizada en la Rusia revolucionaria como motor de propaganda y re-educación de los sectores de la población rural. Los dispositivos de filmación y proyección iban acompañando a un equipo humano que viajaba en un tren a través del país para promover entre la población campesina, mayoritariamente analfabeta, los ideales de la revolución, filmando, montando y proyectando películas a lo largo de su recorrido.

La imagen en movimiento no suplantaba a la palabra, pero se utilizaba como ilustración de las ideas explicadas oralmente, en una estrategia inédita y de gran eficacia que ejercía también un efecto de verosimilitud y realismo por el auto-reconocimiento del espectador. Los actores de estos documentales eran frecuentemente los mismos hombres y mujeres de los pueblos visitados.

Pero con la evolución tecnológica de los medios se va perdiendo también su autonomía.

El factor que más nos interesa destacar de la evolución de los nuevos media es el hecho de que la reproducción masiva de ejemplares o la transmisión a grandes audiencias suponía una progresiva concentración de recursos tecnológicos y mecánicos en manos de empresas o aparatos estatales que se alejaba cada vez más de las posibilidades de la edición independiente.

Se crean centros políticos y económicos (si es que son cosas diferentes) de poder que gestionan en un principio y finalmente controlan estos medios. Se crea el gran negocio del espectáculo mediático que, detrás su aparente falta de pensamiento explícito y su polimorfismo transformista, responde al enfrentamiento de grupos de poder que luchan por el control de la economía a través de la creación de patrones de conducta y pensamiento condicionado, patrones que son “transmitidos” de un modo cada vez más sutil, y con un conocimiento cada vez más específico de los códigos y la psicología social.

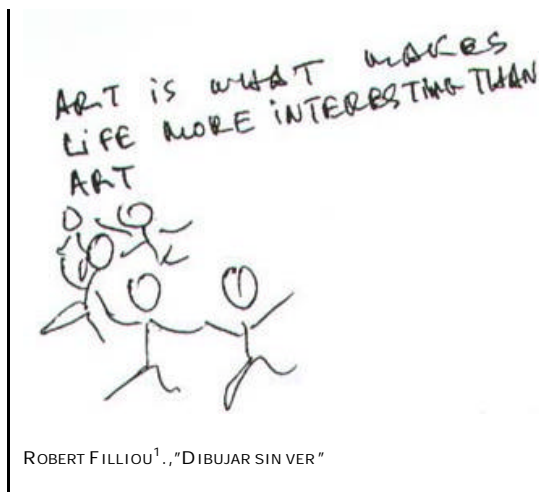
Sin necesidad de llegar a procedimientos directos como la censura, se crean estrategias sutiles de comunicación que permiten la disidencia siempre que no se alteren los hábitos y modelos de consumo que se proyectan como modelo social de dependencia del individuo. Las multinacionales crean un poder transnacional por encima de los propios estados y manejan sus propios recursos de comunicación mediática.

Pero los niveles de complejidad tecnológica de los medios, en crecimiento exponencial, generan un multisistema tan complejo que es prácticamente imposible de controlar con eficacia. El volumen y la velocidad de los datos que se mueven cotidianamente a través de los medios hace que se generen muchos espacios y circuitos "fuera de control", tolerados en la medida en que son imposibles de reprimir, a la espera atenta, por parte del poder, de que se creen nuevas estrategias de asimilación y control.

En lo que se refiere a utilización de los *media* con finalidad artística, que es el tema al que nos intentamos aproximar, encontramos propuestas a principios del siglo XX (en las llamadas vanguardias artísticas) que intentaban hacer confluír la evidente e inevitable transformación del paisaje social y tecnológico con la necesidad de una operación de transformación de la concepción de la cultura y el arte, en una fusión de arte y vida.

Se propusieron modelos de comportamiento artístico enfocados hacia una integración y fusión de todas las artes en la obra de arte total. Se propuso la idea de multidisciplinariedad desde las escuelas de arte, diseño y arquitectura, que se entremezclan entre sí y progresivamente se aproximan y van integrando las manifestaciones sonoras y escénicas.

En esta época se busca desde muchos puntos de vista, no necesariamente coincidentes, la creación de nuevos paradigmas para la creación y la manifestación del arte, que se proyecten sobre el paisaje urbano y la actitud de ser humano, en una integración utópica del arte en la vida.



ROBERT FILLIOU¹, "DIBUJAR SIN VER"

¹ Robert Filliou dirá mas adelante, inspirado en estas semillas que el arte es aquello que hace veamos la vida mas interesante que al arte

Catalogo de la exposición: *Robert Filliou. Genio sin talento*. MACBA. Barcelona.2003

Clemente Padín "El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte"

Escáner CulturalRevista Virtual de Arte y Cultura. Año 6 ,Número 62, Junio 2004

<http://www.escaner.cl/escaner62/acorreo.html>

EL FILLIOU IDEAL

Este es un poema de acción y voy a presentarlo:

no decidir nada

no elegir nada

no querer nada

no poseer nada

completamente despierto

TRANQUILAMENTE SENTADO SIN HACER NADA.

Este poema, de índole autorreferencial, es de inspiración Zen y fue interpretado por Filliou en el Café Gogo de Nueva York el 8 de febrero de 1965 junto a la artista Fluxus, Alison Knowles.

La reciente autoconciencia del rol social del artista pasa de los modelos del romanticismo, más interesados en el subjetivismo y genio dramático personal, a propuestas que cuestionan el valor de la creación individual, en un contexto en el que los sistemas de producción y los materiales que construyen la realidad circundante son de un carácter cada vez más industrial y colectivo, y donde las utopías políticas de transformación social y los descubrimientos científicos van forjando una idea universalista, un patrón de modernismo que genera la ilusión del progreso y que exige la colaboración de todas las diferentes disciplinas en el intento de creación del hombre nuevo.

La complejidad cada vez mayor de los sistemas de producción, la sustitución de la artesanía por la industria pesada, es un factor que reubica el papel del individuo y plantea al artista nuevos materiales y estrategias de creación.

En estos días, muchas de las iniciativas que se propusieron en las vanguardias forman parte de nuestro paisaje cotidiano, y el paisaje cultural se recrea una y otra vez con neovanguardias. Estas presentan propuestas que imitan o repiten las estrategias formales anteriores, pero han perdido el espíritu trasgresor original y una vez "estetizadas" ya no resultan peligrosas o inquietantes para la institución cultural, sino que la reafirman.

La institución cultural, como idea y como estructura social, ha sobrevivido habitualmente gracias a su autojustificación en la estrategia de la asimilación de la forma y a la apropiación perversa del sentido los proyectos de artes anti-institucionales y revulsivos de los modelos precedentes de creación, exhibición y distribución.

Pero muchos aspectos y modelos de comportamiento propuestos en las vanguardias son actualmente tan vigentes como entonces, ante una situación internacional donde no han cambiado substancialmente ni las actitudes de fondo de la industria cultural ni la de los grupos de poder. En cierto sentido, si realizamos una visión global, la situación de descomposición y polarización social es paralela a la de la revolución industrial en el distanciamiento progresivo de sectores sociales, que ya no dividen a proletarios de burgueses, sino a sectores sociales y países integrados en el sistema y modelo de poder anglosajón (el moderno occidente) y a sectores sociales y países marginados y dependientes desde su desestructuración en la época colonial y las políticas actuales de globalización de la economía. Tenemos por un lado esta situación de tensión social y por otra el paralelismo de la incipiente revolución tecnológica del siglo pasado con nuestra incipiente revolución de la tecnología de la informática y telecomunicación.

Con esta situación social como fondo, las grandes fracturas sociales y el paisaje tecnológico en vertiginosa transformación, las propuestas que se generaron hace cien años siguen siendo inspiradoras en su esencia, no en su forma (como ocurre actualmente en parte del mercado cultural), de las propuestas que se plantan hoy en día en el terreno artístico.

El cuestionamiento vanguardista del papel de la individualidad del artista-genio (al servicio finalmente de las clases dominantes a modo de cortesana de lujo), la renuncia a su papel de decorador cultural sumiso al sistema institucional, suplicante de reconocimiento económico y una entrada en los diccionarios de arte actual, sigue siendo actualmente vigente y necesario.

Si nos situamos en un modelo de mapa fractal de la historia, las situaciones, necesidades y pulsiones de la persona, su necesidad de crear y comunicar, su interdependencia con el entorno, son patrones que evolucionan y se repiten y hacen que, en los rastros que encontramos de quien nos precede (ideas, imágenes, objetos,...) siempre podamos encontrar lo que de actual se relaciona con nuestra experiencia.

La Autoedición

Si la progresiva sofisticación del dispositivo técnico necesario para la edición, hizo en su primera etapa, que las posibilidades de la producción independiente se redujeran, la popularización de formatos domésticos supuso una posibilidad de inversión de esta tendencia.

La aparición de nuevos hábitos de consumo, y el desarrollo y capitalización de la cultura del ocio en el bloque occidental, hicieron que la industria ofreciera versiones de bajo presupuesto para uso "doméstico" de dispositivos fotográficos, cinematográficos, y videográficos.

Si el cine independiente utilizó el formato de 16mm como una alternativa de bajo coste al formato original de 35mm del cine clásico, y se mantuvo como un soporte profesional secundario, el nuevo formato de 8mm y S8mm de Kodak con sus películas de tres minutos, o su precedente francés menos extendido: el Pathe Baby, popularizaron entre el público general la posibilidad de crear sus propias producciones domésticas en material reversible. Podía editarse la película original, una vez revelada, con las pequeñas moviolas, e incluso aquella permitía incorporar sonido.

Formatos de 16mm y 8mm y posteriormente el video analógico presentan para multitud de artistas la posibilidad de expansión mediática de sus propuestas artísticas.

La posibilidad de crear emisoras de radio o TV independiente tuvo gran influencia en el mundo del arte en una época en la que los planteamientos artísticos se acercaban a posiciones políticas de respuesta al potencial unidireccional de los grandes monopolios de la comunicación.

El movimiento underground y contracultural (surgido en países tecnológicamente avanzados, lo que posibilitaba el acceso residual a la tecnología a grupos disidentes y combativos del sistema) tuvo en las radios y televisiones piratas ("a-legales" al principio, pero de difícil control debido a la fácil portabilidad técnica del sistema, que permitía incluso la retransmisión desde un coche en movimiento) un soporte para campañas de contra-información y presentación de nuevas propuestas y actitudes sociales y culturales.

En movimientos revolucionarios como el FMLN² (Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional) de El Salvador, la *radio pirata* creada como apoyo a la guerrilla y para comunicar con la población campesina (que aunque no disponía mayoritariamente de electricidad en sus viviendas sí utilizaba cotidianamente pequeños receptores de radio alimentados con baterías), se convirtió en una herramienta tan poderosa que fue definida como objetivo militar prioritario por el ejército regular y el norte-americano.

Curiosamente esta guerrilla utilizó también grabaciones en video doméstico de sus acciones para su estudio y análisis posterior³.

En relación a la reproducción y seriación instantánea de originales gráficos, la aparición de la fotocopidora en B/N y más tarde en color y el fax son también utilizados como nuevo soporte experimental por generaciones de artistas que empiezan a acceder a su tecnología. En Cuenca el MIDE, Museo Internacional de Electrografía, reúne una importante colección de obras de esta orientación.⁴

Dentro de esta tendencia de acercamiento de dispositivos tecnológicos a usuarios de a pie para incrementar las estrategias de consumo, se popularizaron progresivamente desde los años 80 los modelos de ordenador doméstico (PC, Personal Computer de IBM, o los *Macintosh* de Apple) que en menos de dos décadas supusieron la mayor y más veloz transformación tecnológica producida hasta el momento, en relación a la transformación del paisaje cotidiano y los hábitos sociales de consumo de información.

La competencia inicial de IBM, el "Goliath" industrial, con Apple, el "David", acelera la creación de sistemas tecnológicos cada vez más accesibles ("amigables") al ciudadano medio. Se produce una revolución del Interfaz, que acaba ganando comercialmente *Microsoft* con el monopolio de su sistema *Windows*, versión "apropiada" por Bill Gates de las aportaciones previas del entorno *Macintosh*.

Inicialmente se reparten las funciones :

² Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional - FMLN
<http://www.fmln.org.sv/>

³ En 1992, en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA), de San Salvador, el autor de la tesis tuvo la ocasión de hablar con un realizador español que estaba preparando un proyecto de reportaje para la RTVE, sobre este tema, y que disponía de acceso a las cintas originales utilizadas en las acciones guerrilleras por el FMLN, este reportaje en proceso iba a emitirse en *Informe semanal*.

⁴ MIDE, Museo Internacional de Electrografía
<http://www.uclm.es/mide/mide5/>

- ? IBM se especializa en gestión de datos, cubriendo el mercado de la ofimática
- ? Apple cubre los mercados profesionales más específicos, especializándose en el *"desktop publishing"*, lo que en castellano denominamos Auto Edición, refiriéndonos al soporte técnico y posterior revolución de las bases de la industria de la pre-impresión (el diseño gráfico, la fotocomposición, la fotomecánica)
- ? Comodore enfoca su estrategia en relación al audio
- ? y Amiga se especializa en video y animación

La aparición de los ordenadores clónicos (ordenadores creados por el ensamblaje de piezas a la carta realizado por el usuario o empresas pequeñas), posibilitada por la tendencia descendente de los precios de los componentes y su progresiva compatibilidad, hace que acaben confluyendo en el monopolio del binomio PC-*Windows* todas las aplicaciones anteriormente divididas.

El PC se convierte progresivamente en un electrodoméstico cotidiano (aún antes de que se sepa cual es su rentabilidad concreta por parte de la mayoría de sus consumidores) y el interfaz de *Windows* en el estándar popular.

Las empresas van mutando progresivamente sus "pesados" sistemas analógicos por sus "ligeras" réplicas digitales, más versátiles y baratas, pero que van quedando igualmente obsoletas en plazos de tiempo cada vez más breves.

Para alguien que haya seguido este proceso desde hace 20 años, la recopilación personal de dispositivos informáticos acumulados puede conformar un paisaje museístico técnico-antropológico de primer orden.

La progresiva incorporación del video y el audio digital, supusieron otro paso de gigante, realizado a gran velocidad, favorecido por: la evolución de los CODECs (codificadores-decodificadores de señales), el vertiginoso avance en la velocidad de proceso de datos y el abaratamiento y mejora de la capacidad de almacenaje del material registrado.

Se posibilita la gestión de video y sonido en tiempo real, para su edición en sistemas de posproducción antes solo disponibles en los estudios de grandes productoras de material AV.

Los desarrolladores de software de las grandes empresas crean versiones multiplataforma (Mac y PC) de sus productos estrella, que son inmediatamente *"crackedas"* (desprotegidas de sus dispositivos anti-copia).

Se produce por primera vez en la historia, a finales del siglo XX, la posibilidad de que un usuario medio no especializado disponga de herramientas de gestión y diseño de alto nivel de especialización, aplicables a un gran conjunto de disciplinas, en un entorno doméstico y con un coste relativamente asumible en una economía media de un país tecnológicamente desarrollado.

Situación técnico industrial

Se produce en este punto una situación técnico-industrial muy especial:

1 Por un lado los desarrolladores de tecnología punta crean dispositivos de gama alta que, o bien son sólo accesibles por corporaciones de gran capacidad en inversión tecnológica, o son para uso industrial o comercial exclusivo del patrocinador de la investigación.

Por ejemplo tecnologías relacionadas con la seguridad y encriptación de datos, o con la impresión de documentos que deben salvo-guardarse de su copia, como el dinero de papel.

Estas tecnologías serían ajenas en cualquier caso a las iniciativas de la edición independiente, salvo casos especiales:

A Estas tecnologías son facilitadas a creadores vanguardistas, para su prueba, su promoción o para descubrir posibles aplicaciones alternativas a las inicialmente proyectadas. Esta situación se han dado en el caso de Zbigniew Rybczynski y otros video-

artistas en la producción de programas con video de alta definición, colaborando con departamentos de investigación y desarrollo (I+D)

B Estas tecnologías, en el caso de aplicaciones de software, son captadas y desprotegidas por hackers que las utilizan o las difunden, generalmente, más con la intención de sabotaje que con intención de beneficio personal comercial.

2 Las empresas suelen crear estrategias de comercialización creando gamas de productos inspirados en sus descubrimientos, que presentan secuencialmente al público; o en configuraciones diversas, dirigida a diferentes sectores para mantener en cualquier caso las máximas expectativas de consumo y beneficio comercial por parte del promotor.

Si es posible, las empresas ofrecen al público en general, versiones de sus productos que independientemente de su potencial, siempre se distancian notoriamente de sus versiones industriales más optimizadas, enfocadas a un mercado profesional.

Esta estrategia permite la justificación de las notables diferencias en las tarifas de los productos y estratificar franjas de niveles de consumo.

Pero si este proceso es fácil en el caso de los dispositivos periféricos (impresoras, *plotters*, cámaras de video, magnetoscopios, sistemas de *back up*, etc.), por su materialidad intrínseca (componentes mecánicos o ópticos de mayor o menor precisión, solidez y versatilidad, que permiten marcar diferencias notables en la gama de producción) se va dificultando gradualmente cuando nos dirigimos a dispositivos lógicos, donde existe una creciente inmaterialidad del producto.

Muchas empresas "*capan*" dispositivos lógicos, es decir, limitan con posteridad a su producción, las opciones posibles de estos aparatos para diversificar su venta pero no su producción estandarizada. De tal manera algunas funciones lógicas son anuladas por el fabricante después de su fabricación para poder ofrecer al consumidor diferentes tramos de consumo. Si estas limitaciones son realizadas por software, abren un abanico de posibilidades de intervención a la comunidad "Hacker".

Inmaterialidad e independencia

La utilización de soportes y sistemas con más alto nivel de inmaterialidad ofrece al editor independiente la posibilidad de utilizar herramientas que más fácilmente se asimilan e indiferencian a las utilizadas por un editor comercial convencional en el mismo medio. Lo contrario ocurriría con los medios que exigen una tecnología "pesada" como la imprenta⁵.

Si nos planteamos esta ecuación de progresiva inmaterialidad, para un editor puede ser más económica la opción de producir una publicación periódica en la Web, que si la realiza en un soporte sonoro, en un formato de video o TV, o en una impresión en cuatricromía.

La economía no es un valor en sí mismo, estamos planteando una situación editorial no comercial, de activismo cultural o artístico. La economía es un valor relativo a la independencia. Cuantos menos recursos necesite para la acción concreta, más posibilidad tendré de ejecutarla y estaré menos condicionado por factores externos al proyecto.

⁵ Aunque existen múltiples posibilidades de configuración de cada medio y es posible hacer una gran inversión para un medio puramente lógico, como la una edición Web, con pocas necesidades de infraestructuras materiales, en las grandes empresas comerciales, soportadas por grupos de poder, montar una industria editorial de cualquier tipo no tiene porqué suponer una diferencia notable de inversión entre diversos medios, como por ejemplo: una rotativa, una cadena de radio TV, o un portal de Internet (recordemos las inversiones millonarias para crear el portal Terra), que podrían llegar a tener costes similares, justificados por su necesidad de crear un distanciamiento de la edición independiente.

Es evidente que determinados proyectos exigen necesariamente un determinado medio o soporte, pero muchas ideas pueden ser readaptadas a múltiples formatos, sin perder su esencia, si existe un suficiente conocimiento específico del medio en el que se proyecta su edición.

Las ventajas que la red ofrece al editor independiente son evidentes y sus limitaciones se convierten potencialmente en ventajas al equiparar, hoy en día, las posibilidades de un grupo editorial independiente en la red con las de las grandes multinacionales, que intentan imponer sus patrones de apropiación y control al medio sin conseguirlo del todo, al menos por ahora. Un producto independiente puede tener en la red una factura indiferenciada de una edición realizada por la "industria cultural", con una potencialidad de recursos substancialmente superior.

La red constituye una serie de felices confluencias para la edición independiente que vienen siendo practicadas desde su creación y popularización. Estas publicaciones están recogiendo ámbitos muy diversos en relación con el arte, la creación y la cultura, y están en un proceso de evolución permanente.

Sonido y video

En relación al sonido y el video, se crea una práctica inédita, hasta el momento, de capacidad de autoedición de material para el consumo personal e intercambio de contenidos, posible gracias a las nuevas generaciones de dispositivos comerciales, como las grabadoras de CD-Rom o de DVD.

Un usuario puede crear sus propias colecciones de archivos de sonido y editarla personalizada en soportes similares a los que ofrece la industria. Nos referimos a la estampación o "quemado" de CDs de audio en los formatos "tracks" o su conversión a formatos "WAV" o "AIF", que permitiría su reedición (es decir, pueden ser re-utilizados como fuentes de nuevas mezclas) manteniendo su calidad original. O bien, puede editarlas con la tecnología MP3 que permitiría, dada su enorme capacidad de compresión, el almacenaje de grandes cantidades de archivos de sonido en los soportes convencionales de CD-Rom, o los nuevos formatos miniaturizados como los mini-disk.

El MP3, por su ligereza en el peso en bites de los archivos, abre las puertas para que se creen sistemas de intercambios de archivos, a través de la red, que son perseguidos por la industria discográfica, que ve peligrar el control económico del monopolio de las producciones musicales comerciales.

Las industrias se ven divididas entre posiciones que deben compatibilizar: unas fomentan el crecimiento de las posibilidades técnica del copiado y reproducción de información como parte del sistema de evolución técnica de que son protagonistas, y otras (a veces incluso las mismas⁶) procuran que las ediciones que producen y comercializan sean difíciles o imposibles de copiar, para evitar la consecuente pérdida de beneficios sobre su explotación comercial.

En relación a la necesidad de registrar y reutilizar contenidos audiovisuales comerciales se establecen diversos niveles de uso y de posibilidades de copiado, dependiendo de su rentabilidad industrial.

En el caso del video el sistema más popular de duplicado en la última década fue el VHS, que permitía el copiado de las emisiones de TV para su almacenamiento y visionado no sincrónico con la emisión. Para proteger los derechos sobre las copias de material AV las industrias productoras de cintas magnéticas, tanto de video como de audio, son gravadas con un canon que va directamente a las sociedades de gestión de los derechos de los autores. Curiosamente las cintas de las producciones domésticas que registran material personal pagan igualmente este canon implícito en el precio del soporte magnético, siendo por tanto penalizadas en favor de los editores y productores de las grandes producciones audiovisuales, que son los que "cobran" mayoritariamente derechos de "autor".

Existe una polémica aún sin resolver sobre la creación de un canon para los soportes CD-Rom, por la presunción por parte de las empresas discográficas que su principal uso es el del copiado de CDs musicales comerciales y no el almacenamiento de datos digitales (aunque este sea su uso original), en un intento de reduccionismo de la tecnología de la información a la del ocio capitalizado.

⁶ Pongamos por ejemplo a la multinacional Sony que en sus diferentes divisiones abarca ambos campos de producción tecnológica de hardware y de producción de programas AV de entretenimiento.

La industria desarrolló curiosos sistemas anti-copia para las cintas comerciales en VHS, y decodificadores para controlar el acceso a las emisiones de televisiones de cable.

La baja calidad técnica de los formatos de video doméstico era en si misma, una protección para la reutilización comercial del material AV. industrial, pero a la vez era un *handicap* para competir con otros medios de difusión de este material.

El cine se fue distanciando desde el principio de la televisión (y del video doméstico más tarde) potenciando los elementos diferenciadores como el formato, cada vez más panorámico y espectacular; las mejoras del audio. Incluso se hicieron experimentos de tridimensionalidad y de soluciones táctiles (*sensoround*) y olfativas. Pero en relación a su divulgación doméstica, el cine estaba limitado a ser transmitido o grabado por sistemas electromagnéticos.

De la necesidad de creación de nuevos formatos que compatibilizaran la mayor calidad posible en la recepción de programas audiovisuales, con la mayor dificultad del dispositivo de copiado, surgió el formato estándar DVD, que combinaba las ventajas del video digital, gracias a la compresión de video MPEG 2, con las de un soporte de gran capacidad de almacenamiento y difícil manipulación y copiado para el público general.

En seguida sistemas como el Div X, reventaron los sistemas de seguridad, y permitieron la proliferación de copias de películas que, con una pérdida aún aceptable de calidad, permitía el almacenaje de una película en un soporte convencional de CD-Rom, que podía ser reproducido inicialmente en un PC y posteriormente en económicos reproductores de DVD de sobremesa

Auto-edición independiente

De la edición independiente lo que nos interesa es la autonomía en la creación de propuestas editoriales y sus posibles canales de difusión.

En relación a la edición independiente nos interesa resaltar:

- ? La reciente creación de sistemas de autoedición de audio, y video, con tecnología económicamente asequible y de dificultad asumible por un consumidor medio, que aunque creados originalmente para el consumo amateur, permiten al editor independiente la elaboración de material de alta calidad técnica, sin las presiones y condicionamientos de dependencia industrial del pasado
- ? La posibilidad de creación de contenidos editoriales de máxima calidad tecnológica en el terreno de los interactivos y especialmente en la web que, al no exigir dispositivos muy sofisticados (*hardware*) de reproducción ni "pesados" de lectura-transmisión, pueden ser totalmente indiferenciados en las producciones comerciales de gran presupuesto y en las independientes, de bajo presupuesto. La dificultad radica en estos casos en la mayor o menor capacidad del editor en el uso de las herramientas, pero no en las herramientas en sí
- ? Que aunque la tradicional producción de copias múltiples y su distribución (la edición en su sentido más convencional) sigue siendo para el editor independiente un problema (por más que exista una posibilidad "doméstica", combinación de un proceso artesanal con tecnología digital, que permite la auto-edición de tiradas limitadas, pero de gran calidad en impresión, video y audio), la creación de sistemas de difusión inmaterial (como es Internet) solventa de golpe estos dos *handicaps* de copiado y distribución. Por un lado por la inmaterialidad de la comunicación múltiple y simultánea de la red, que no conlleva la necesidad de manufacturación de copias materiales como soportes de la información y, por otro, la potencialidad de difusión y distribución abierta que abarca toda la geografía del rizoma de la red, no condicionada por los sistemas de distribución material ni por las limitaciones de las antiguas tele-transmisiones independientes, como las radios y televisiones independientes que se veían reducidas a su ámbito de emisión local. En este caso, entenderíamos la edición como "transmisión"

[I] 2. LA EDICIÓN INDEPENDIENTE

[I] 2. B SOBRE LA PROPIEDAD Y LAS ACTIVIDADES POÉTICO / ARTÍSTICAS

| | |
|--|------------|
| SOBRE LA PROPIEDAD Y LAS ACTIVIDADES POÉTICO / ARTÍSTICAS..... | 98 |
| CUESTIONAMIENTO DE LOS MODELOS DE INFORMACIÓN COMO PROPIEDAD | 98 |
| La distribución libre en la red..... | 98 |
| Las ideas como objeto de intercambio..... | 99 |
| <i>La desmaterialización del objeto de intercambio.....</i> | <i>100</i> |
| <i>Características de la información en el planteamiento de John Perry</i> | <i>100</i> |
| <i>Barlow</i> | <i>101</i> |
| Decodificación individual en el proceso de la lectura..... | 101 |
| Mutabilidad | 102 |
| Modelos de intercambio..... | 102 |
| ORÍGENES DE LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL | 103 |
| <i>Estructura vertical de control: “el panóptico digital”</i> | <i>104</i> |
| <i>Limitaciones y excepciones a los derechos de autor</i> | <i>104</i> |
| Síntesis..... | 107 |
| EL POSICIONAMIENTO SOCIAL DEL ARTISTA. ENTRE LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO..... | 110 |
| Modelos de artista | 110 |
| <i>Posicionamientos alternativos</i> | <i>110</i> |
| <i>Cuestionamiento de la individualidad del artista</i> | <i>111</i> |
| Medios electrónicos..... | 111 |
| Personalidad múltiple..... | 113 |
| Proyección de una personalidad a objetos inertes | 120 |
| Poesía, arte <i>versus</i> trabajo | 120 |
| El manifiesto como posicionamiento | 122 |
| <i>Alternativas</i> | <i>123</i> |
| Síntesis..... | 129 |

Sobre la propiedad y las actividades poético / artísticas

Uno de los problemas que se plantean en la edición de cualquier material en la red WWW, y en nuestro caso particular (los relacionados con la PV), es el debate relacionado con los derechos de autoría y propiedad intelectual de las ideas.

En este capítulo, nuestra intención es presentar una serie de referencias que ayuden al lector a situar el problema de la propiedad en el terreno de las ideas y posteriormente nos acerquen a algunos posicionamientos alternativos que, desde el terreno de la creación artística, cuestionan la propia individualidad en la producción artística y el papel del autor, como propietario.

Queremos resaltar desde el principio que nuestro posicionamiento no es neutral, ya que partimos inicialmente de una clara inclinación a favor del libre intercambio de ideas y del acceso gratuito a la información y a la cultura como un derecho básico de la humanidad, base del potencial desarrollo social e individual, que debe orientarse en el interés colectivo y no debe estar condicionado por intereses particulares de grupos de poder que busquen la capitalización de la información como fuente de beneficio.

Cuestionamiento de los modelos de información como propiedad

La distribución libre en la red

En sus orígenes, la red instauró un espacio experimental de intercambio de información entre investigadores y universidades, que pronto se expandió y generó en los usuarios la expectativa utópica de realización de una plataforma global, libre y abierta desde donde acceder potencialmente a toda la información. Y a las ideas, que en este gran banco de datos colectivo, iban generando con la aportación de sus usuarios, más allá del control de los estados y multinacionales, la utopía de una comunidad libre de internautas, que compartían voluntariamente sus ideas, conocimientos y creaciones.

Los primeros gurús de Internet predecían el nacimiento de un nuevo mundo, de una nueva comunidad en la que todo se compartiría e intercambiaría. Dado que el ciberespacio estaría abierto a todos, sería un ámbito de libre acceso al saber, a la cultura y al ocio en el que no tendría cabida ninguna clase de derecho privado. Así, por ejemplo, el derecho de autor moriría naturalmente a raíz de la imposibilidad esencial de fijarlo en objetos inmateriales, sin soporte, cuya apropiación por cualquier usuario sería imposible de evitar. "El barco del copyright hace agua por todas partes –dijo John Perry Barlow de la Electronic Frontier Foundation– y nada se puede hacer para impedir que las ideas circulen y se difundan. Debemos olvidar todo lo que sabemos acerca de la propiedad intelectual."

...

El contenido de la era digital consistirá, fundamentalmente, en obras que aspiran a la protección que ofrece el derecho de autor. Ahora bien, la digitalización y la circulación de obras por redes como Internet posibilitan la realización de copias de gran calidad con rapidez y a bajo precio, así como la difusión de las obras reproducidas entre un gran número de personas sin reparar en fronteras o aduanas. Por otra parte, las obras digitalizadas resultan fáciles de modificar e incluso de manipular, lo que supone una amenaza potencial para el derecho moral de los autores. Así pues, no resulta

sorprendente que el derecho de autor sea uno de los primeros ámbitos que ha suscitado la atención de la comunidad internacional.¹

Las ideas como objeto de intercambio

John Perry Barlow, representante de la cibercultura californiana y cofundador de la *Electronic Frontier Foundation* (EFF), defensor de la libre expresión en la red y los de los derechos civiles de usuarios y hackers, escribió hace diez años un artículo pionero titulado "Vender vino sin botellas"², que se convirtió rápidamente en una referencia en el debate ideológico y en la lucha política en favor del libre tránsito de información en la red.³

Este artículo, del que presentamos algunos extractos, comienza con una cita de Thomas Jefferson en la que se recoge el espíritu en el que se creó la ley de propiedad intelectual, como instrumento de difusión de las ideas y no de articulación de beneficio, dentro del ideal de la ilustración.

Si la naturaleza ha creado alguna cosa menos susceptible que las demás de ser objeto de propiedad exclusiva, esa es la acción del poder del pensamiento que llamamos idea, algo que un individuo puede poseer de manera exclusiva mientras la tenga guardada. Sin embargo, en el momento en que se divulga, se fuerza a sí misma a convertirse en posesión de todos, y su receptor no puede desposeerse de ella. Su peculiar carácter es también tal que nadie posee menos de ellas porque otros posean el todo. Aquel que recibe una idea mía, recibe instrucción sin mermar la mía, del mismo modo que quien disfruta de mi vela encendida recibe mi luz sin que yo reciba menos. El hecho de que las ideas se puedan difundir libremente de unos a otros por todo el globo, para moral y mutua instrucción de las personas y para la mejora de su condición, parece haber sido concebido de manera peculiar y benevolente por la naturaleza, cuando las hizo, como el fuego, susceptibles de expandirse por el espacio, si ver reducida su densidad en ningún momento y, como el aire, en el que respiramos, nos movemos y se desarrolla nuestro ser físico, incapaz de ser confinadas o poseídas de manera exclusiva. Las invenciones, pues, no pueden ser, por su naturaleza, sujetas a propiedad. - *Thomas Jefferson*⁴

¹ Séverine Dusollier. *Derecho de autor y acceso a la información en el ámbito digital*. (traducción de César Rendueles y Teresa Rendueles)

http://www.centrodearte.com/plantillas/revista/revistas/img_index/ver_ensayos.asp?id_ensayo=10

Séverine Dusollier, es licenciada en derecho y Jefa del Departamento de Propiedad Intelectual en el CRID (Center of Research in Computer) en la Facultad de Derecho de la Universidad de Namur, Bélgica, donde imparte clases sobre copyright. Su actual actividad docente se complementa con un curso a distancia sobre temas legales de la sociedad de la información que imparte dentro de un programa de posgrado. Dusollier ha escrito informes legales para la Comisión Europea, el Consejo de Europa, La Organización Mundial de Propiedad Intelectual y la UNESCO sobre diversos temas de copyright y legislación en Internet. En la actualidad, prepara una tesis doctoral sobre los significados técnicos de la protección del copyright. Ha publicado numerosos artículos sobre comercio electrónico y asuntos relacionados con el derechos de autor, algunos de ellos se pueden encontrar en: www.crid.be

² John Perry Barlow. *The Economy of Ideas. Selling Wine Without Bottles on the Global Net*,

Editada en:

Ojo Caliente, New Mexico, October 1, 1992

New York, New York, November 6, 1992

Brookline, Massachusetts, November 8, 1992

New York, New York, November 15, 1993

San Francisco, California, November 20, 1993

Pinedale, Wyoming, November 24-30, 1993

New York, New York, December 13-14, 1993

³ Revista: El Paseante. N° 27/28. *La revolución digital y sus dilemas*. Madrid., 1998

⁴ Hemos utilizado la traducción de este artículo, publicada en

<http://www.sindominio.net/biblioweb/telematica/barlow.html>

Edición, revisión y notas de esta edición: Miquel Vidal.

En marzo de 2004 se cumplen diez años desde que este artículo -absolutamente pionero y que fijó las bases para una crítica eficaz a la propiedad intelectual en la era digital- vio la luz en papel, en la revista Wired con el título «The Economy of Ideas». Desde entonces ha sido citado y reproducido innumerables veces y se ha convertido en una referencia imprescindible para una crítica cabal a quienes tratan de imponer el viejo modelo de la propiedad intelectual y del copyright a Internet y a toda obra digital. Muchas de sus previsiones han resultado asombrosamente certeras y, pese al tiempo transcurrido, el artículo conserva su vigencia en lo fundamental. Sin embargo, en castellano solo

El debate surgía, por una parte, desde la necesidad de difundir libremente las ideas y, por otra, desde la necesidad de respetar los derechos de los autores que mantendrían así la continuidad de su trabajo y se cuestiona el papel que tienen las antiguas legislaciones, pensadas en un ámbito de soportes analógicos y matéricos, en la situación actual de progresiva desmaterialización de la información.

La desmaterialización del objeto de intercambio

La situación se podría resumir como el proceso inédito de la desmaterialización del objeto de intercambio, la información.

La fuente de este acertijo es tan simple como compleja su resolución. La tecnología digital está separando la información del plano físico, donde la ley de propiedad de todo tipo siempre se ha definido con nitidez.

A lo largo de la historia del copyright y las patentes, los pensadores han reivindicado la propiedad no de sus ideas sino de la expresión de las mismas. Las ideas, así como los hechos relativos a los fenómenos del mundo, se consideraban propiedad colectiva de la humanidad. En el caso del copyright se podía reivindicar la franquicia del giro exacto de una frase para transmitir una idea concreta o del orden de exposición de los hechos.

La franquicia se imponía en el preciso momento en que «la palabra se hacía carne» al abandonar la mente de su creador y penetrar en algún objeto físico, ya fuera un libro o cualquier artificio. La posterior llegada de otros medios de comunicación comerciales distintos del libro no alteró la importancia legal de ese momento. La ley protegía la expresión y con pocas (y recientes) excepciones, expresar equivalía a convertir algo en un hecho.

Proteger la expresión física tenía a su favor la fuerza de la comodidad. El copyright funcionaba bien porque, a pesar de Gutenberg, era difícil hacer un libro. Es más, los libros dejaban a sus contenidos en una condición estática cuya alteración suponía un desafío tan grande como su reproducción. Falsificar o distribuir volúmenes falsificados eran actividades obvias y visibles, era muy fácil pillar a alguien. Por último, a diferencia de palabras o imágenes sin encuadernar, los libros tenían superficies materiales donde se podían incluir avisos de copyright, marcas de editor y etiquetas con el precio.

Aún era más apremiante patentar la conversión de lo mental a lo físico. Hasta hace poco, una patente era o bien una descripción de la forma que había que dar a los materiales para cumplir un determinado propósito, o una descripción de cómo se llevaba a cabo este proceso. En cualquiera de los dos casos, el quid conceptual de la patente era el resultado material. Si alguna limitación material impedía obtener un objeto con sentido, la patente se rechazaba. No se podía patentar una botella Klein ni una pala hecha de seda. Tenía que ser una cosa y la cosa tenía que funcionar.

De este modo, los derechos de la invención y de la autoría se vinculaban a actividades del mundo físico. No se pagaban las ideas sino la capacidad de volcarlas en la realidad. A efectos prácticos, el valor estaba en la transmisión y no en el pensamiento transmitido.

En otras palabras, se protegía la botella y no el vino.⁵

Características de la información en el planteamiento de John Perry Barlow

Para Barlow, entender el problema pasa por entender qué es la información y propone una ordenación de sus características que resumimos en sus enunciados básicos:

ha aparecido (que sepamos) en un especial de la revista El Paseante (nº 27-28), titulado «La revolución digital y sus dilemas», publicado en 1998 y por tanto bastante difícil de encontrar hoy en día. Además, era una traducción incompleta pues, por causas que desconocemos, se publicó con sensibles recortes. Aparte de la de El Paseante, no existe ninguna otra traducción castellana en la Red, por lo que, con motivo de los diez años de su publicación en Wired, hemos decidido ponerla disponible, revisando la traducción cuidadosamente, corrigiendo algunas erratas y errores de interpretación y traduciendo todos los fragmentos (nada menos que doce párrafos) que no se incluyeron en la traducción original, trabajo este último que hay que agradecer a Raúl Sánchez. También hemos devuelto al texto su estructura original, basándonos en la versión publicada por la EFF.

⁵ *Ibid.*

☐ La información es una actividad

Es un verbo, no un sustantivo

Se experimenta, no se posee

Se tiene que mover

Se transmite por propagación , no por difusión

☐ La información es una forma de vida

Quiere ser libre

Se produce en las grietas de la posibilidad

Quiere cambiar

Es perecedera

☐ La información es una relación

El significado tiene valor y es exclusivo en cada caso

La familiaridad tiene más valor que la escasez

La exclusividad tiene valor

El punto de vista y la autoridad tienen valor

El tiempo sustituye al espacio

La información es su propia recompensa

El debate que plantea se dirige al cuestionamiento de los valores tradicionales de intercambio pensados para la expresión práctica de una idea o procedimiento, de una invención, o del soporte en el que se expresa la idea, pero no de la idea misma.

En la medida en que nos estamos refiriendo al proceso de desmaterialización, en el objeto de intercambio, nos aproximamos a una dialéctica que tiene más que ver con los procesos mentales de, relación, movimiento, auto evolución, propios de los seres orgánicos. Se dejan de manejar objetos, para manejar estados dinámicos.

Decodificación individual en el proceso de la lectura

Siguiendo con Barlow, es muy sugerente en su enunciado, el punto en el que se indica la individualización en la relación variable que se produce en el acto de lectura, en la que el lector debe decodificar y reelaborar el mensaje.

En la mayoría de los casos, asignamos valor a la información basándonos en su significado. El lugar donde reside la información, el momento sagrado en que la transmisión se convierte en recepción, es un ámbito con muchas características y matices cambiantes que dependen de la relación entre el emisor y el receptor, de la profundidad de su interacción.

Cada relación de este tipo es única. Incluso en casos donde el emisor es un medio de difusión audiovisual y no hay respuesta, el receptor no es nada pasivo. Recibir información es a menudo tan creativo como generarla.

El valor de lo que se envía depende por completo de la medida en que cada destinatario tiene los receptores necesarios: terminología compartida, atención, interés, lenguaje, paradigma para volver significativo aquello que recibe.

La comprensión es un elemento crítico que cada vez se pasa más por alto al intentar convertir la información en una mercancía. Los datos pueden ser cualquier conjunto de hechos, útiles o no, inteligibles o inescrutables, relacionados o irrelevantes. Los ordenadores pueden estar soltando datos

nuevos toda la noche sin ayuda humana, y los resultados se pueden poner en venta como información. Puede que lo sean o que no lo sean. Sólo un ser humano puede reconocer el significado que separa la información de los datos.

De hecho, la información, en el sentido económico de la palabra, consiste en datos que han sido pasados por una mente humana concreta y que se han considerado significativos dentro de ese contexto mental. Lo que es información para una persona es un mero dato para otra.

Mutabilidad

En otro de estos puntos se refiere a la adaptabilidad de la idea al medio, a su mutabilidad, entendida en las prácticas artísticas como "*work in progress*"

Si las ideas y otros modelos interactivos de información son, en efecto, formas de vida, se puede suponer que evolucionarán constantemente hacia formas mejor adaptadas a su entorno. Y, de hecho, lo hacen sin cesar.

Pero durante mucho tiempo nuestros medios de difusión estáticos, ya fueran tallas en piedra, tinta sobre papel o tinte sobre celuloide, se han resistido tenazmente al impulso evolutivo, subrayando por tanto la capacidad del autor para determinar el producto acabado. Pero, como en la tradición oral, la información digitalizada carece de un «acabado final».

La información digitalizada, libre de las ataduras del empaquetamiento, es un proceso continuo que se parece más a las metamorfoseantes leyendas de la prehistoria que a nada que se pueda envolver con plástico. Desde el Neolítico hasta Gutenberg, la información se transmitía de boca a boca cambiando con cada nueva narración (o canción). Las historias que antaño moldearon nuestro sentido del mundo carecían de versiones autorizadas. Se adaptaban a cualquier cultura donde se contaran.

Puesto que la narración nunca se plasmaba en escritura, el llamado derecho «moral» de los narradores a quedarse con sus cuentos no estaba protegido ni reconocido. Sencillamente, el cuento atravesaba a cada narrador en su camino hacia el siguiente, donde asumía una forma distinta. A medida que regresemos a la información continua, cabe esperar que disminuya la importancia de la autoría. Acaso los creadores tengan que renovar sus vínculos con la humildad.

Modelos de intercambio

Dentro de la posición que defendemos de cuestionamiento de la comercialización de las ideas y del arte, Barlow nos plantea un modelo económico de intercambio basado en la propia información, recuperando la tradición previa de libre intercambio de especies (trueque), no necesariamente simultáneo, en la que los autores ponen en libre circulación sus producciones, contribuciones a foros, etc., y toman lo que precisan a su vez, siguiendo el viejo modelo anarquista de "a cada cual según sus necesidades, y de cada cual según sus posibilidades".

Barlow concluye su posicionamiento en estos puntos finales:

Las formas y futuras protecciones de la propiedad intelectual se han vuelto mucho más opacas desde que empezó la Era virtual. No obstante, puedo proponer (o reiterar) unos cuantos enunciados directos que, sinceramente, no creo que resulten demasiado ingenuos dentro de cincuenta años.

En ausencia de los viejos contenedores, casi todo lo que creemos saber sobre la propiedad intelectual es erróneo. Tendremos que desaprenderlo. Vamos a tener que considerar el fenómeno de la información como algo nunca visto previamente.

Las protecciones que desarrollaremos se apoyarán mucho más en la ética y la tecnología que en la ley.

El cifrado será la base técnica de la mayoría de las protecciones de la propiedad intelectual. (Y, por esta y otras razones, debería volverse más accesible.)

La economía del futuro se basará en la relación más que en la posesión. Será continua más que secuencial.

Y, por último, en los años venideros la mayor parte del intercambio humano será virtual más que físico, y no consistirá en materia sino en la materia de la que están hechos los sueños. Nuestros futuros negocios se llevarán a cabo en un mundo hecho de verbos más que de sustantivos.

Orígenes de la ley de propiedad intelectual

Sobre el origen de la ley de protección de la propiedad intelectual, el sociólogo Richard Barbrook nos expone algunos comentarios que nos introducen en el tema:

En las imprentas primitivas era mucho más barato sacar copias de publicaciones ya existentes que editar el primer ejemplar de una nueva obra. Las leyes de propiedad intelectual que regulan la copia y reproducción no sólo contaban con el beneplácito de la filosofía liberal sino que, además, fueron una solución pragmática al problema del plagio. El estado concede a ciertos individuos, a fin de recompensar su creatividad, el monopolio sobre la reproducción de ítems específicos de información. Los liberales creían que esta censura económica, a diferencia de la censura política, era esencial para garantizar la libertad de información. Así, los redactores de la constitución estadounidense establecieron, junto con la Primera Enmienda, la protección de los derechos de copia y reproducción. Si la libertad de expresión era sinónima del mercado libre, entonces el estado tenía que defender la propiedad privada.

En las primeras elaboraciones de la legislación del derecho de autor la propiedad de la información era siempre condicional. Dado que las mercancías relacionadas con la información nunca se alienaban por completo, nadie podía aspirar a tener un derecho absoluto sobre la propiedad intelectual. Muy al contrario, la expropiación de los derechos de reproducción era legal cuando la copia tenía como objeto un fair use, es decir, un uso de buena fe de interés público como, por ejemplo, el debate político, la educación, la investigación o la expresión artística. Sin embargo, a lo largo de las últimas décadas, estas restricciones sobre el copyright han ido desapareciendo paulatinamente. Para el neoliberalismo tecnológico es preciso que toda la información se convierta en pura mercancía susceptible de compraventa en el mercado libre mundial. Desde el punto de vista de la ideología californiana, la libertad de los medios de comunicación es la libertad "negativa" entendida como emancipación de la interferencia estatal. Sin embargo, en la práctica, la comercialización de la información exige una legislación de la Red más prolija. Así, por ejemplo, ya se ha aprobado tanto leyes nacionales como tratados internacionales que protegen el comercio electrónico de mercancías de la información. Aunque los gobiernos no intenten censurar el contenido de la Red, sus tribunales y su policía serán más necesarios que nunca para defender la propiedad de los derechos de reproducción. Como John Locke resaltó hace muchos años: "El fin supremo y principal de... los hombres... al someterse a un gobierno... es la preservación de sus propiedades".⁶

⁶ Richard Barbrook. *¿Qué hay a la izquierda del copyright?*.

La reglamentación de las libertades: libertad de expresión, libertad comercial y obsequios gratuitos en la red.

Nº 2 Revista editada por Centrodearte .com .2002

http://www.centrodearte.com/plantillas/revista/revistas/img_index/bios.asp?nomAuteur=Barbrook

Richard Barbrook

Sociólogo y fundador del Hypermedia Research Center de la Universidad de Westminster, Londres. Richard Barbrook obtuvo reconocimiento en el mundo digital por su ensayo *La Ideología Californiana* en 1997. En él, provoca al lector con la afirmación de que un tipo de élite virtual de la costa oeste dominaba el debate sobre las posibilidades futuras del ciberespacio. Suplicaba por un concepto europeo alternativo, con el fin de proveer un acceso igualitario del mundo digital para todo el mundo.

Barbrook ha estudiado en las universidades de Cambridge, Essex y Kent. Ha impartido clases e investigado extensamente sobre la regulación y la economía de los media.

Estuvo implicado en el movimiento comunal de radio en el Reino Unido. A principios de los años 80 se involucró en varias estaciones de radio piratas. Después de años emitiendo sin licencia ayudó a montar Spectrum Radio, que en estos momentos es una estación en diferentes idiomas completamente legal en Londres. Barbrook siempre se ha interesado en las aplicaciones de música y radio alternativas, aplicando esta experiencia en el desarrollo del hypermedia.

Estructura vertical de control: "el panóptico digital"

Finalizaremos las referencias del texto de Barbrook con su exposición sobre el intento de recuperación de un control vertical por parte de las empresas que operan en la Red

Dado que la propia estructura de la Red tal y como hoy la conocemos impide la protección de la propiedad intelectual, las empresas del sector quieren imponer en su lugar una forma de comunicación informática organizada de arriba a abajo: el panóptico digital. Si fuera posible vigilar constantemente la actividad de todos los cibernautas, nadie se atrevería a quebrantar las leyes que regulan el *copyright*. Así, las grandes empresas podrían tener bajo control el uso que se da a la información con la que comercian aún después de su venta. Por todo el mundo, los servicios de seguridad están poniendo en marcha tecnologías a lo "Gran Hermano" para mantener a cada usuario de la Red bajo vigilancia permanente. Por ejemplo, el régimen chino espía las actividades telemáticas de sus ciudadanos a fin de hacer frente a la oposición política. Incluso los gobiernos electos de los EE.UU. y la UE. gustan de fisgonear el correo electrónico de sus enemigos, ya sean reales o imaginarios. Según la ideología californiana, esta actitud represiva debería haberse convertido en un anacronismo con la llegada del mercado libre virtual. En cambio ahora, apenas unos pocos años después, son las propias compañías comerciales las que apoyan fervientemente el control del uso privado de la Red con el objeto de defender su propiedad intelectual. En tanto que la gente no tenga el menor temor a ser descubierta, continuará compartiendo información con los demás sin reparar en los derechos de reproducción. Irónicamente, ahora la libertad "negativa" de la Primera Enmienda sirve para justificar las aspiraciones totalitarias del panóptico digital. Como advierte la cabeza visible de la *Motion Picture Association of America* [Asociación Cinematográfica Norteamericana]: "Si no estás en condiciones de proteger tu propiedad, es que no es tu propiedad".

A pesar de la retórica futurista de sus adalides, el panóptico digital no hace más que perpetuar una fase temprana de la evolución industrial: el fordismo. Una de las constantes de la sociedad moderna ha sido la idealización de todos y cada uno de los ramalazos de innovación tecnológica y social, por efímeros que fueran, como si se tratara de una utopía inextinguible. A lo largo del siglo pasado, la fábrica fordista no sólo se convirtió en el paradigma económico dominante sino que también constituyó un modelo para la política, la cultura e incluso la vida cotidiana.²⁰ Ahora las empresas del sector de las comunicaciones quieren imponer esta estructura vertical a las comunicaciones informáticas. Al igual que los trabajadores en una cadena de montaje, los usuarios del panóptico digital estarán sometidos a una constante vigilancia desde arriba. Al igual que los espectadores de televisión, deben limitarse a consumir pasivamente la información que otros han producido. La nueva sociedad de la información debe construirse a imagen y semejanza de la vieja economía industrial. La libertad de expresión sólo debe existir en forma de información mercantilizada.⁷

Limitaciones y excepciones a los derechos de autor

En su artículo "Derecho de autor y acceso a la información en el ámbito digital", Séverine Dusollier⁸, explica las diferencias entre los sistemas cerrados y abiertos de derechos de autor y las limitaciones y excepciones de estos derechos reconocidas previamente.

Plantea cómo los sistemas de control que se intentan implantar recientemente referidos al ámbito de lo digital exceden a los tradicionales controles sobre documentos analógicos, impidiendo que se puedan aplicar las "excepciones", debido al uso de sistemas tecnológicos que bloquean indiscriminadamente el acceso al contenido de estos documentos digitales.

Actualmente, trabaja en las consecuencias teóricas y prácticas del surgimiento del hypermedia. Su interés fundamental es potenciar la red y otras tecnologías de la información para mejorar la comunicación social, la expresión artística y la participación democrática.

Podemos encontrar un gran selección de vínculos relacionados con el copyright en el *site* editado por Laura Baigorri, El Transmisor, dentro de la sección "©copyright anti©copyright"
<http://www.interzona.org/transmisor/PP/copy.htm>

⁷ *Ibid.*

⁸ Séverine Dusollier. *Derecho de autor y acceso a la información en el ámbito digital*.
 N° 2 Revista editada por Centrodearte .com .2002
www.centrodearte.com/plantillas/revista/revistas/img_index/ver_ensayos.asp?id_ensayo=10

Los sistemas de excepciones a los derechos de autor difieren según los órdenes jurídicos pero, generalmente, son de dos tipos: se llaman abiertos cuando instauran una derogación general susceptible de aplicarse a numerosas situaciones, a la manera del fair use americano, y se llaman cerrados cuando se trata de una relación de circunstancias estrictamente definidas cuya concurrencia conlleva la supresión de los derechos de autor. Este último sistema se encuentra principalmente en las legislaciones del derecho europeo continental.

El sistema de fair use americano es un ejemplo de sistema abierto en la medida en que un juez puede considerar que determinados usos que ponen en entredicho los derechos de autor responden a esta excepción general en virtud de su finalidad y el tipo de uso (especialmente si es de naturaleza no comercial o tiene por objeto la docencia), de la índole de la obra protegida, de la cantidad y el carácter sustancial de la parte de la obra utilizada, así como del efecto que produce dicho uso sobre el mercado potencial o sobre el valor de la obra protegida. Este sistema permite cierta elasticidad en la apreciación de las excepciones a los derechos de autor, si bien no garantiza la seguridad jurídica y la previsibilidad a los usuarios de las obras.

En cambio, en los sistemas de derecho de autor europeos o de inspiración europea –y principalmente las leyes de inspiración francesa o alemana–, las excepciones forman una lista precisa y exhaustiva de hechos que, en ciertas circunstancias, escapan al monopolio del autor. Generalmente se reconoce las siguientes excepciones.

- Excepción de copia privada;
- Excepción de comunicación privada, como la comunicación dentro del círculo familiar;
- Excepción de parodia, imitación y caricatura;
- Excepción de cita;
- Excepciones relativas a la copia con fines científicos o docentes;
- Excepciones destinadas a cubrir las necesidades de la administración de justicia y del orden público;
- Excepciones relativas a la información sobre acontecimientos de actualidad.

Al margen de estas grandes categorías de excepciones, también podemos encontrar casos más específicos que responden a situaciones particulares. Podemos citar, por ejemplo, la excepción belga que permite a la Cinemateca Real realizar copias de películas para su restauración o la excepción alemana que exime la difusión de obras durante los acontecimientos litúrgicos.

- Excepciones que traducen en el contexto del derecho de autor la preocupación por garantizar ciertas libertades fundamentales:

Ya hemos visto cómo algunas excepciones son consecuencia de libertades fundamentales como la libertad de expresión e información, la libertad de prensa y el respeto a la vida privada. Es el caso de las excepciones de parodia, cita, crítica, información de actualidad o incluso de excepciones relativas a los usos privados de las obras (respeto a la vida privada). Dado que las libertades en las que se fundamentan estas excepciones son de orden público, la naturaleza de estas últimas sólo puede ser a su vez de orden público. En consecuencia, ningún contrato podrá impedir al usuario el ejercicio de su libertad de expresión.

- Excepciones fundadas en el interés público:

Las excepciones tocantes a la educación y a las bibliotecas, a archivos y museos, a las personas discapacitadas, así como las excepciones relativas a los intereses de la justicia y del Estado o a la preservación de los intereses públicos. También aquí nos parece esencial que la voluntad privada no pueda suplantar el interés público. En todo caso, el derecho de autor constituye un derecho público esencial en tanto que instrumento de promoción y difusión cultural. En este sentido, resulta indispensable ponderar los intereses del derecho de autor y el interés subyacente a la excepción en cuestión a fin de determinar la preeminencia de uno u otro. Esta evaluación no llegará necesariamente al mismo resultado en todas las circunstancias. En consecuencia, no podemos posicionarnos de manera unívoca a favor de un tipo de respuesta generalizada a la cuestión de si esta categoría de excepciones es o no de orden público. Es imprescindible señalar que los intereses públicos de la

educación y la investigación merecen un lugar aparte en el marco de la sociedad de la información y del conocimiento.

-Excepciones por market failure:

Siempre que una excepción esté fundada exclusivamente en la imposibilidad práctica de hacer cumplir los derechos de autor y no ponga en entredicho ninguna libertad fundamental ni ningún interés público se podrá reconocer su carácter complementario dentro de cada estado.⁹

Los estados presionados por la industria de la comunicación están involucrados en un movimiento de progresivo endurecimiento de los límites de la propiedad intelectual que alejándose de sus principios constitucionales ("la protección de la creación intelectual con vistas a la promoción de las ciencias y las artes") están intentando remunerar con el monopolio (como en el caso explícito de la protección de las bases de datos mediante un derecho "sui generis") a los estamentos inversores del capital .

Otro aspecto es el del tercer nivel de protección, en el que se penalizan también las operaciones de desbloqueo técnico de la protección de una obra:

La protección jurídica de las medidas técnicas se suele presentar como un tercer nivel de protección de las obras. El primer nivel o primer "estrato" está constituido por el derecho de autor que asegura una protección general. Las medidas técnicas pueden entenderse como un segundo nivel o segundo estrato de protección, puesto que aseguran técnicamente la protección de la obra (o el control del acceso a la obra). Finalmente el artículo 11 de los Tratados OMPI ha abierto el camino para un tercer nivel de protección puesto que establece la protección de las medidas de protección: así la obra queda protegida por la ley y la técnica y, a su vez, la técnica queda protegida por la ley.

En consecuencia, el usuario que lleva a cabo una actividad sujeta a la autorización del autor y relacionada con una obra protegida por un sistema técnico es culpable de dos actos punibles: por una parte, la violación del derecho de autor y, por otra, la violación de las disposiciones relativas a las medidas técnicas.

Las consecuencias de esto pueden llegar a ser absurdas. Imaginemos que un usuario rompe la barrera técnica que impide la copia digital de la obra. Si el derecho de autor basta para acusarlo, ¿para qué añadir otra sanción por la neutralización del mecanismo de protección?

Por si fuera poco, un usuario puede neutralizar el blindaje para hacer una copia autorizada en virtud, por ejemplo, de alguna excepción o para acceder a la obra y, después, no realizar ninguna de las actividades que exigen autorización por parte de los titulares de derecho. También puede neutralizar el bloqueo para acceder a una obra de dominio público o a un contenido informativo no protegido. Pese a no haber cometido ninguna violación del derecho de autor podría ser acusado por el hecho de haber anulado las medidas técnicas. El mero acceso, en la medida en que se realice violando las medidas de seguridad, se vuelve ilícito.

Ahora bien, el derecho de autor no regula en un primer momento el acceso a la información. En el entorno analógico, el acceso a una obra y su consulta no necesitan de ninguna autorización del autor⁷⁸. Generalmente leer un libro, ver una película, asistir un espectáculo o contemplar obras plásticas no conlleva ninguna actividad sujeta al derecho de autor. Por otro lado, es evidente que las autorizaciones necesarias para la explotación de la obra, tales como la exposición en museos, la impresión de un manuscrito, la distribución comercial de una película o el montaje de una obra de teatro deben ser debidamente solicitadas por el beneficiario antes de la utilización final de la obra.

La existencia de una protección del acceso a las obras a través de dispositivos técnicos tiene muchas consecuencias. Por ejemplo, un videojuego podría venderse en un CD-ROM que incluyera una protección técnica del acceso. El comprador legítimo podría verse enfrentado a la barrera técnica, ya sea después de varias partidas, ya sea porque no juega en una plataforma de la misma marca o porque

⁹ *Ibid.*

no ha comprado las actualizaciones del juego. Si intenta desactivar la protección técnica podría ser acusado. Esta extensión del monopolio del autor sobre el acceso a su obra es francamente sorprendente. Podemos preguntarnos por el fundamento real de la protección de estas medidas: ¿acaso se refuerza el ejercicio y la efectividad del derecho de autor? ¿No se protege sobre todo la inversión dirigida al desarrollo y utilización de las medidas técnicas?

¿No es más bien la distribución de contenidos protegidos por el derecho de autor y su remuneración la finalidad principal de la protección? En el ejemplo del videojuego se puede admitir que el distribuidor o fabricante impongan contractualmente las condiciones de adquisición de su producto, tales como precios valederos para un número limitado de usos o la obligación de jugar el juego en un estándar determinado. Pero estas condiciones concernientes a la compra y al uso de las obras no guardan relación con el derecho de autor. El apasionado de los videojuegos que quiera acceder a un juego para su utilización no efectúa ninguna actividad regulada por el derecho de autor, salvo el acto de reproducción provisional normalmente cubierto por una excepción. Puesto que el mero hecho de franquear la barrera está prohibido, con independencia de que los actos que se deriven de esta actividad sean o no lícitos, ¿no parece evidente que el objeto esencial de la protección es la barrera? En palabras de Y. Gendreau: “La evolución ha sido rápida. También ha sido paradójica: aunque aún no se sabe a qué actividades afecta el derecho de reproducción, ya se están elaborando en el marco del derecho de autor sistemas que exceden el derecho de autor tradicional para controlarlas”⁷⁹. 79

Cada nivel de protección de las obras debería reflejar el equilibrio esencial entre monopolio y acceso a la información. Este equilibrio, presente en el derecho de autor, debería trasladarse a los dispositivos técnicos y a su protección legal.¹⁰

La advertencia que nos plantea es clara:

El derecho de autor corre el riesgo de contribuir a esta apropiación de los recursos intelectuales por parte de una minoría, poniendo en jaque la capacidad de la mayoría para acceder a una gran cantidad de información. La monopolización de la información por las bases de datos, la reducción de las excepciones y las limitaciones al derecho de autor, la puesta en marcha del derecho de los contratos y los dispositivos técnicos son las armas de las que dispone el legislador para precipitar el conflicto. La ruptura del equilibrio inherente a la propiedad intelectual ya ha sido ampliamente denunciada. Desgraciadamente, si bien el derecho de autor cuenta con suficientes grupos de presión, el otro lado de la balanza se encuentra mucho menos protegido. Son pocos los colectivos que trabajan en favor de los usuarios de las obras, de las instituciones de enseñanza, de la investigación, de la transmisión del saber y la cultura o del interés general de la sociedad. No obstante, es urgente que se escuche su voz para que la política cultural y la difusión de las ideas y las creaciones vuelvan a ser aspectos centrales del derecho de autor.¹¹

Síntesis

Finalizaremos este apartado con una pregunta, ¿no está siendo utilizado, en nombre de los autores, todo un aparato de control legal, poco realista y desesperadamente represivo, que ilegaliza a la practica totalidad de los usuarios, enfocado al beneficio de una industria cuyo interés por la cultura se limita a cosificarla como mercancía generadora de beneficios (de los que los autores no son realmente los beneficiarios)?

Cuándo las disposiciones legales son incumplidas, por la práctica totalidad del sector al que van dirigidas, ¿no indicara algún tipo de disfunción en la propia base de esta ley?

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

A juicio de la Free Software Foundation [Fundación de Software Libre], la creciente contradicción entre legalidad y realidad dentro de la Red sólo puede resolverse a través de la ampliación del alcance de la Primera Enmienda. Los intereses económicos de unos pocos no pueden seguir prevaleciendo sobre las libertades políticas de la mayoría

...

La letra de la ley criminaliza las actividades telemáticas de casi cualquier usuario de la Red.¹²

Confundir los derechos de los "autores", con la monopolización y la capitalización de lo más esencial del hombre, su pensamiento, en manos de multinacionales cuyo interés en la cultura es el crecimiento permanente de beneficios, es claramente un síntoma de la indignidad con que se manipula a la opinión pública.

Por otra parte, ¿tienen los estados, la entidad moral necesaria para establecer fronteras políticas a la difusión de la ciencia y la cultura por criterios puramente económicos?

Desde nuestra situación pos-colonialista, la legalidad internacional pretende establecer cánones abusivos de las patentes, para, por ejemplo, la elaboración local de medicamentos contra el SIDA, en países africanos, incapaces de desarrollar una política de investigación, al estar en manos de dictadores que expolían las economías nacionales, bajo la tutela, en demasiados casos de las democracias occidentales. ¿Beneficia esto a los investigadores? ¿son ellos quien lo solicitan?, o están los desarrolladores de la tecnología, los "autores" científicos asimismo atrapados en maquiavélicos contratos con las multinacionales farmacéuticas, que impiden que sus descubrimientos se utilicen según sus criterios, que de hecho les arrebatan su autoría. .

En el caso de las empresas farmacéuticas, se invierten grandes cantidades de capital que hacen que el papel del "autor" quede relegado a un plano meramente coreográfico, cuando no es directamente condicionado a ser un simple recopilador de conocimientos pertenecientes al patrimonio de la humanidad, conocimientos que son apropiados comercialmente en la red de patentes, éstas sí bien defendidas por la legalidad internacional...

Ponemos dos casos

La recopilación de técnicas de la medicina tradicional china relacionadas con el uso de las plantas medicinales para su patente comercial (léase como un tipo de expropiación privada del patrimonio de la humanidad, o al menos del pueblo chino) en laboratorios occidentales, cuyos beneficios no revierte en ningún caso en los lugares de origen

O aún peor, la recopilación y patente directamente de la cadenas de ADN de plantas, como la Ayahuasca, que motivó hace unos años la marcha de un grupo de chamanes del Brasil al congreso de los USA para presentar una protesta formal por el expolio de un bien sagrado en su cultura¹³

Los autores que se establezcan como profesionales de su actividad intelectual tienen todo el derecho de beneficiarse socialmente de las aportaciones que produzcan, pero al entrar en un mercado especulativo y amoral pueden convertirse en cómplices y mantenedores de un sistema social que tal vez intentaban mejorar.

La protección de la propiedad intelectual debería servir para que no sean "otros" los que se benefician económicamente de los descubrimientos o creaciones de un autor, para evitar la especulación como mercancía de la obra, para evitar la desviación interesada de las intenciones del autor, y para asegurar al máximo el beneficio social y su máxima distribución superando barreras económicas y políticas.

¿Qué hay a la izquierda del copyright?

En los últimos tiempos se afirma que la Red constituye el nuevo paradigma de la sociedad. Se supone que la economía, el gobierno y la cultura se van a reestructurar según sus cánones haciéndose flexibles, participativos y autogestionados.

¹² *Ibid.* Richard Barbrook

¹³ Hecho acometido en 1986 por la compañía americana Internacional Plant Corporation

Cuanto más avanzada es una sociedad menos reglas precisa.

"Cuanto más perfecta es una civilización menos necesidad tiene de gobierno, pues más regula sus propios asuntos y se rige a sí misma..." 43 Tom Paine, Rights of Man, p. 165 [trad. esp. Derechos del hombre, p. 169].

Leyes como la de la herencia han favorecido la concentración de capital, en manos que no han generado ningún bien social

"Lo que hace la constitución de un estado verdaderamente sólida y duradera es que las conveniencias sean observadas de tal modo que las circunstancias naturales y las leyes caigan siempre concertadas sobre los mismos puntos, y que estas no hagan, por así decir, más que asegurar, acompañar y rectificar a las otras".

Jean-Jacques Rousseau, Del contrato social, p. 59.

En resumen, bajo la cara amable de la defensa de los derechos propiedad intelectual se suele esconder una política de defensa de las grandes compañías editoriales o multinacionales, que se convierten en propietarios legales de la gestión de las obras y del conocimiento generado por los autores

Las leyes de protección de los autores son frecuentemente manipuladas por la presión de los intereses de los operadores multinacionales de la cultura ¹⁴

¹⁴ *Ibid.* Richard Barbrook

El posicionamiento social del artista. Entre lo individual y lo colectivo

La organización social acepta generalmente la existencia de un espacio, proporcionalmente limitado a la posibilidad de sus excedentes, para situar a la figura del artista. Y como tal sociedad una vez cubierta la vacante, se da por satisfecha por tal figuración, en mayor grado en cuanto menor sea la incidencia deconstruccionista de la actividad desarrollada en este marco o paréntesis social.

El artista, si consigue una cierta aceptación social en su rol y se integra en los márgenes admitidos de actuación económico-social-funcional, se sitúa como un actor privilegiado social y económicamente al que se le permite o exige en la sociedad del espectáculo un cierto nivel de extravagancia, y se le sobrepone un discurso crítico que justifique sus "incomprensibles y exóticas" producciones que más que "leídas" o interpretadas, son manejadas como mercancía o fetiche cultural.

"A través de la producción de una obra de arte como mercancía de consumo, el artista se ha convertido en un hombre de negocios. Para comercializar esta mercancía de consumo e incrementar su valor, el artista debe crear un halo de misterio alrededor de su obra y de sí mismo. La galería es el medio por el cual la mercancía se entrega. El museo sirve para santificar, tanto la mercancía, como al artista. El coleccionista es el especulador de las existencias. Los mecenas institucionales utilizan la mercancía para santificar y sanear su imagen. Las revistas de arte son los periódicos de la industria, los informes financieros del mundo del arte. Y la crítica cumple la función de dirigir la orquesta."

*Grupo de Acción Artística Guerrilla*¹⁵

Modelos de artista

La posición del artista es y ha sido permanentemente debatida desde dentro y fuera del ámbito de la creación. No se puede hablar de un único modelo de poeta/ artista. Cada sociedad y cada momento recoge múltiples configuraciones de este rol.

En esta sociedad y este momento, el artista aparece como parte de un engranaje cultural del que aún siendo su origen argumental, no supone más que un remoto eslabón. La sociedad recoge en su inconsciente colectivo la necesidad genérica de la creación artística y la mediación simbólica, pero básicamente se relaciona con los subproductos generados como mercadotecnia.

Tener una significancia social como artista supone en nuestro modelo social acceder a los circuitos de la súper-estructura social. En esta parte elevada de la pirámide, el espacio es reducido y las condiciones privilegiadas. El artista encuentra su espacio de creación y difusión, y es beneficiario de cierto bienestar económico. Esto hace que las expectativas de acceder a esta situación estén más o menos conscientemente en la mente de la mayoría de los candidatos.

Posicionamientos alternativos

La estructura social asume como arte lo que de algún modo se relaciona con esta función en las premisas que las instituciones, el aparato crítico especializado y el mercado proponen.

15

Grupo de Acción Artística Guerrilla . Campaña Internacional para la Abolición de la Obra y Cualquier Forma de Creatividad

www.abaforum.es/merzmail/home.htm#autor (cita recogida originalmente en 2003)

www.merzmail.net/home.htm (dirección de esta publicación en 2005)

Al revisar los textos y las referencias en la web, confirmamos nuestra idea de la necesidad de encontrar un sistema de almacenamiento más estable de los contenidos de las webs, que frecuentemente desaparecen o rompen sus conexiones y links.

El artista ha cumplido con más o menos conciencia un papel servil, con la contrapartida de poder ser parte integrante de un sistema que le reconoce y privilegia como tal.

Ante los tradicionales modelos de artista como partícipe integrado de la industria cultural, se han ido creando alternativas que cuestionaban su posición social.

Cuestionamiento de la individualidad del artista

El posicionamiento del artista como creador individual, propio del romanticismo, ha sido cuestionado de diversas maneras en la evolución de lo que denominamos arte.

Una de las respuestas ha consistido en crear las obras desde un posicionamiento colectivo dirigido a cuestionar la individualidad del artista:

Creando situaciones para que la obra se genere como un acontecimiento colectivo (establecer la obra como situación)

Elaborando un sistema generativo en el que la obra se desarrolla (se genera y crece) con la participación de varios actores

Estableciendo sistemas de interactividad y mutabilidad en la obra en relación a sus espectadores que se convierten en actores

Realizando la obra desde un trabajo de un colectivo con una denominación individual

Tomando una identidad múltiple

Al desplazar el énfasis de la obra de la objetualidad a sus aspectos más puramente relacionales, en un posicionamiento contrario a la cosificación del evento artístico y crítico con los modelos de arte como valor de plusvalía social, se produce una progresiva dilución del artista como individuo que deviene en un modelo colectivo, del que su expresión más elemental sería el re-posicionamiento del espectador pasivo en actor.

Medios electrónicos

La posición del autor queda difusa con las prácticas surgidas con los nuevos medios electrónicos, en procedimientos de remezcla y *sampleado*, herederos del collage y el cadáver exquisito. En su artículo "Who is the Author?".¹⁶ Lev Manovich nos plantea una relación de estas nuevas prácticas, del que reproducimos un extracto.

New media culture brings with it a number of new models of authorship which all involve different forms of collaboration. Of course, collaborative authorship is not unique to new media: think of medieval cathedrals, traditional painting studios which consisted from a master and assistants, music orchestras, or contemporary film productions which, like medieval cathedrals, involve thousands of people collaborating over a substantial period of time. In fact, in we think about this historically, we will see collaborative authorship represents a norm rather than exception. In contrast, romantic model of a solitary single author occupies a very small place in the history of human culture. New media, however, offers some new variations on the previous forms of collaborative authorship. In this essay I will look at some of these variations. I will try to consider them not in isolation but in a larger context of contemporary cultural economies. As we will see, new media industries and cultures systematically pioneer new types of authorship, new relationships between producers and consumers, and new distribution models, thus acting as a the avant-garde of the culture industry.

1. Collaboration of Different Individuals and/or Groups

.... People meet people with common interests and start a "project" or a series of "projects." We can think of this as a "social culture"; we may also note that while the new media culture may not have produced any "masterpieces", it definitely had a huge impact on how people and organizations communicate...

2. Interactivity as Miscommunication Between the Author and the User.

....

.

3. Authorship as Selection From a Menu

....

¹⁶ Lev Manovich . *Who is the Author? Sampling / Remixing / Open Source.*

Publicado en la página personal del autor, active en el periodo de esta investigación (2002-5)
<http://www.manovich.net/>

Three decades ago Roland Barthes elegantly defined a cultural text as “a tissue of quotations”: “We know now that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from innumerable centres of culture

.....

4. Collaboration Between a Company and the Users

When it released the original Doom (1993), id software also released detailed descriptions of game files formats and a game editor, thus encouraging the players to expand the game, creating new levels.

With another widely popular game Sims (2001), this type of collaboration reached a new stage. The Web site for the game allows users to upload the characters, the settings, and the narratives they constructed into the common library, as well as download characters, settings, and narratives constructed by others. 17 Soon it turned out that the majority of users do not even play the game but rather use its software to create their own characters and storyboard their adventures. In contrast to earlier examples of such practice – for instance the 1980s Star Track fans editing their own video tapes by sampling from various Star Track episodes or writing short stories involving main Star Track characters – now it came into the central place, being legitimized and encouraged by game producers.

Another way in which a company can be said to collaborate with the users of its software is by incorporating their suggestions about new features into the new version of the software. This is common practice of many software companies.

5. Collaboration Between the Author and Software

.....

6. Remixing

Remixing originally had a precise and a narrow meaning that gradually became diffused. Although precedents of remixing can be found earlier, it was the introduction of multi-track mixers that made remixing a standard practice. With each element of a song – vocals, drums, etc. – available for separate manipulation, it became possible to “re-mix” the song: change the volume of some tracks or substitute new tracks for the old ones. Gradually the term became more and more broad, today referring to any reworking of an original musical work(s).

In his DJ Culture Ulf Poscardt singles out different stages in the evolution of remixing practice. In 1972 DJ Tom Moulton mixed his first disco remixes; as Postcard points out, they “show a very chaste treatment of the original song.

In the last few years people started to apply the term “remix” to other media: visual productions, software, literary texts. With electronic music and software serving as the two key reservoirs of new metaphors for the rest of culture today, this expansion of the term is inevitable; one can only wonder why it did not happen earlier. Yet we are left with an interesting paradox: while in the realm of commercial music remixing is officially accepted¹⁸, in other cultural areas it is seen as violating the copyright and therefore as stealing. So while filmmakers, visual artists, photographers, architects and Web designers routinely remix already existing works, this is not openly admitted, and no proper terms equivalent to remixing in music exist to describe these practices.

The term that we do have is “appropriation.” However, this never left its original art world context where it was first applied to the works of post-modern artists of the early 1980s based on re-working older photographic images. Consequently, it never achieved the same wide use as “remixing.” Anyway, “Remixing” is a better term because it suggests a systematic re-working of a source, the meaning which “appropriation” does not have. And indeed, the original “appropriation artists” such as Richard Prince simply copied the existing image as a whole rather than re-mixing it. As in the case of Duchamp’s famous urinal, the aesthetic effect here is the result of a transfer of a cultural sign from one sphere to another, rather than any modification of a sign.

The only other commonly used term across media is “quoting” but I see it as describing a very different logic than remixing. If remixing implies systematically rearranging the whole text, quoting means inserting some fragments from old text(s) into the new one. Thus it is more similar to another new fundamental authorship practice that, like remixing, was made possible by electronic technology – sampling.

7. Sampling: New Collage?

.....

Theorizing immediately after M/A/R/S, Coldcut, Bonn The Bass and S-Xpress made full use of sampling, music critic Andrew Goodwin defined sampling as “the uninhibited use of digital sound recording as a central element of composition. Sampling thus becomes an aesthetic programme.”¹⁹ We can say that with sampling technology, the practices of montage and collage that were always central to twentieth century culture, became industrialized. Yet we should be careful in applying the old terms to new technologically driven cultural practices. While the terms “montage” and “collage” regularly pop up in the writings of music theorists from Poscardt to Kodwo Eshun and DJ Spooky, I think these terms that come to us from literary and visual modernism of the early twentieth century do not adequately describe new electronic music. To note just three differences: musical samples are often arranged in loops; the nature of sound allows musicians to mix pre-existent sounds in a variety of ways, from clearly differentiating and contrasting individual samples (thus following the traditional modernist aesthetics of montage/collage), to mixing them into an organic and coherent whole; finally, the electronic musicians often conceive their works beforehand as something that will be remixed, sampled, taken apart and modified. Poscardt: “house (like all other kinds of club music) has relinquished the unity of the song and its inviolability. Of course the creator of a house song thinks at first in terms of his single track, but he also thinks of it in the context of a club evening, into which his track can be inserted at a particular point.”²⁰

Last but not least, It is relevant to note here that the revolution in electronic pop music that took place in the second part of the 1980s was paralleled by similar developments in pop visual culture of the same period. The introduction of electronic editing equipment such as switcher, keyer, paintbox, and image store made remixing and sampling a common practice in video production towards the end of the decade; first pioneered in music videos, it later took over the whole visual culture of TV. Other software tools such as Photoshop (1989) had the same effect on the fields of graphic design, commercial illustration and photography. And, a few years later, World Wide Web redefined an electronic document as a mix of other documents. Remix culture has arrived.

8. Open Source Model

Open Source model is just one among a number of different models of authorship (and ownership) which emerged in software community and which can be applied (or are already being applied) to cultural authorship. The examples of such models are the original project Xanadu by Ted Nelson, "freeware," and "shareware." In the case of Open Source, the key idea is that one person (or group) writes software code, which can be then modified by another user; the result can be subsequently modified by a new user, and so on.

....

Another idea is that of the kernel. At the "heart" of Linux operating system is its kernel - the code essential to the functioning of the system. While users add and modify different parts of Linux system, they are careful not to change the kernel in fundamental ways.²¹ Thus all dialects of Linux share the common core.²²

....

Each media objects archived, exhibited and made available for transformation within OPUS carries with it data that can identify all whose who worked on it. This means that while OPUS enables collaboration, it also preserves the identity of authors/creators (no matter how big or small their contribution may be) at each stage of a work's evolution.²³

9. Brand as the Author

Who are the people behind Nike? Prada? Sony? Gap? Consumer brands do not make visible design teams, engineers, stylists, writers, programmers, and other creative individuals who make their individual products and product lines. Competing in already crowded semantic space, the company wants the consumers to remember one thing only: the brand name. To bring in the names of individuals involved in creating brand products - which are numerous and which continuously change - would dissolve brand identity. Note that a company does not try to hide these names - you can find them if you want - but they are just not part of brand publicity. Unless, of course, the name involved itself represents another brand, like Rem Koolhaas or Bruce Mau. Koolhaas and Mau are brands because they function exactly like all other brands: they have big teams working on different projects but the names of individual contributors are not made visible. A museum hires Rem Koolhaas to have a building by Rem Koolhaas - not because it wants to skills of a particular media designer, lighting designer, or an architect working for Koolhaas. The same goes for most well-known musicians, artists, and architects. In contrast to "corporate brands," these are "individual brands."

When we think of these individual brands we not supposed to also think of all the people involved in their creations. We can see here the romantic ideology with its emphasis on a solitary genius still at work. In a certain sense, corporate brands are more "progressive" in that they don't hide (although they don't foreground it either) the fact that everything they sell is created by collectives of individuals.

And while in the last decade a number of artists' collectives have presented themselves as corporate brands, in most case their mascarades still followed the convention of artworld rather than of commercial brand environment. For instance, when jodi.org burst into the emerging net art scene with their Web site a number of years ago, the fact that for the first couple of years we only knew the project by the name of its rule URL but not the artist's names was part of the attraction. However, eventually the names of the creators, Joan Heemskerk and Dirk Paesmans, became public. And Etoy, the most systematic among artists' collectives simulating as brands, still has not been completely consistent in following the rules of corporate authorship. Etoy presents itself as a company which consists from a small number of etoy agents which go by their first names: etoy.zak, etoy.zai, and so on. Thus it foregrounds all the individuals involved in brand management, even though they go by semi-fictional names.

My aim here is not to critic jodi or etoy but rather to point that high culture and consumer culture follow very different models of authorship, which makes it hard even for smartest artists to completely simulate the corporate model. Still, artist-as-unanimous-brand phenomenon that already existed before Internet became much more common on the Web, with many artists, designers and design groups choosing to focus visibility on the name of their site rather than their individual names: from jodi and etoy to future farmers, unclickable.com, uncontrol.com, and many others.

Conclusion

The commonality of menu selection / remixing / sampling / synthesis / "open sourcing" in contemporary culture calls for a whole new critical vocabulary to adequately describe these operations, their multiple variations and combinations. One way to develop such a vocabulary is to begin correlate the terms that already exist but are limited to particular media. Electronic music theory brings to the table analysis of mixing, sampling, and synthesis; academic literary theory can also make a contribution, with its theorizations of intertext, paratext²⁴, and hyperlinking; the scholars of visual culture can contribute their understanding of montage, collage and appropriation. Having a critical vocabulary that can be applied across media will help us to finally accept these operations as legitimate cases of authorship, rather than exceptions. To quote Poscardt one last time, "however much quoting, sampling and stealing is done - in the end it is the old subjects that undertake their own modernization. Even an examination of technology and the conditions of productions does not rescue aesthetics from finally having to believe in the author. He just looks different."²⁵

Personalidad múltiple

Luther Blissett

Uno de las propuestas de personalidad múltiple, en la que se crea una identidad "ficticia" que puede ser personificada en cualquier momento por cualquier "actor", que responda al "criterio" de esta identidad es el denominado "Proyecto Luther Blissett".

Hoy es posible alcanzar la unidad esencial entre sueño y acción con vistas a una liberación total. Para ello es preciso desembarazarse de una vez por todas del concepto de individuo. Este concepto es profundamente reaccionario y antropocéntrico y está asociado a la idea de originalidad y a los

²¹ <http://www.linuxdevices.com/news/NS6362696390.html>.

²² <http://slashdot.org/articles/99/02/27/076204.shtml>.

²³ <http://www.opuscommons.net/templates/doc/manual.html>.

²⁴ http://www.ht01.org/presentations/Session4b/dalgaard_HT01/html_with_notes/tsld006.htm.

²⁵ Poscardt, *DJ Culture*, 284.

derechos de autor. Hemos de abrazar por el contrario la idea de condividuo, es decir de una singularidad múltiple cuyo despliegue entraña nuevas definiciones de "responsabilidad" y de "voluntad", y que no facilita precisamente las cosas a abogados y jueces...

En Italia corre el rumor de que un body-artista británico llamado Harry Kipper se apropió del nombre de un jugador del fútbol jamaicano de principios de los ochenta. Al principio Kipper lo utilizó como una marca personal para firmar sus propias performances, luego decidió convertir a Blissett en un 'personaje abierto' cuya fama fuese recreada indefinidamente por cualquier interesado. Cualquiera puede ser Luther Blissett simplemente adoptando el nombre y difundiendo nuevos rumores.

Se sabe efectivamente algo de un Harry Kipper, performer y body-artista "extremo" de los años 70 del que se citan algunas performances en la historiografía del punk, pero no se sabe qué fue de él. Cuando se puso en marcha el proyecto Blissett, se había vinculado el nombre de Kipper en Gran Bretaña a lo poco que se conoce de su vida y se había creado un mito, una ficción cuya combustión debía prender el nombre múltiple.

Una vieja casa de Londres se convirtió, en la iconografía *blissettiana*, en la residencia de Kipper. Un rostro construido por ordenador morpheando fotografías de los años 40 sirvió para poner en circulación por Internet "la única imagen verdadera de Harry Kipper". Otros habían añadido teselas al mosaico de su personalidad atribuyéndole escritos, entrevistas y declaraciones. Este Kipper tenía ya muy poco que ver con el "verdadero" (apenas parte de su pasado). El nombre colectivo se desarrollaba en dos planos de simulación: un personaje virtual buscaba colaboraciones REALES para crear otro personaje virtual cuyas acciones tendrían consecuencias y efectos REALES. Y nadie desde entonces hasta hoy puede ya decir lo que hay en él de verdadero o falso. En diciembre de 1994, jugando con el propio mito fundador, Luther Blissett tuvo la brillante idea de injertar sobre la desaparición efectiva del "verdadero" Kipper la desaparición (mediatizada y amplificada) de su homónimo durante un viaje a Italia. Ello aseguraría, con la ausencia declarada de lo que -en cierto sentido- nunca estuvo presente, el completo olvido del origen del proyecto Blissett (así como de su origen instrumental, de su teogonía impulsora), como suele suceder en las leyendas metropolitanas.²⁶

Imagen 1. Luther Blissett



²⁶ *Cómo atacué a "Chi l'ha visto?" y puse a la policía de la RAI a la deriva.* .
Aparecido en el libro: "Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural",.
Literatura Gris bolsillo, 2000.
www.abaforum.es/merzmail/vrai.htm

[...] no queríamos sólo desacreditar el programa, sino también confundir su olfato de sabuesos y hacer que perdiesen su tiempo siguiendo a una persona inexistente para que los fugitivos reales pudiesen quedar en libertad [...] (Il Resto del Carlino 1/20/95).

Chi l'ha visto? es una expresión nazi-pop de la necesidad de control [...] (L'Unità, 1/21/95).

Éste es el final de un artículo aparecido en Il Gazzettino (1/20/95):

Este nombre, Luther Blissett, es utilizado como seudónimo múltiple para firmar y reivindicar acciones contraculturales, manifestaciones, boicots y notas de prensa con el propósito de crear un mito basado en la incertidumbre y la oscuridad. Es imposible encontrar a un único autor de la farsa [...]

Todos somos víctimas de Luther Blissett, pero somos también cómplices y nadie en particular es responsable. Es algo que da que pensar, Blissett casi llega a televisión".

Y éste es el final de nuestra declaración (Come fu che Luther Blissett quasi arrivò a 'Chi l'ha visto?', Bolonia, 1/16/1995):

"Ésta es la prueba más clara de la efectividad de estrategias como los nombres múltiples, que permiten que muchos sujetos revolucionarios diferentes colaboren sin desconfianza identitaria o sospechas paranoicas, de forma que puedan influir fácilmente en la imaginación colectiva. Es mucho mejor esto que quejarse inútilmente de la omnipotencia del espectáculo. ¡Bienvenido Luther Blissett!"

Al proyecto Blissett se le alentó desde España a través de las publicaciones de MERTZ -Mail y BOEK, detrás de las cuales esta Pere Sousa, del que probablemente sea este artículo sin firmar, que expone con más concreción el proyecto de personalidad múltiple²⁷:

Un nombre múltiple es «un nombre que cualquiera puede utilizar». Aquellos que lo han inventado rechazan expresamente tanto el monopolio para su uso como el copyright. Pero estos nombres significan más que el mero deseo de sus usuarios de anónimos: aun siendo así, el nombre múltiple como expresión de anonimato sólo representa un espacio vacío, un signo sin significación propia, existe la posibilidad de que se convierta en un significante con fuerza siempre y cuando se vincule con una práctica determinada, reconocible y limitable. Entonces no sólo significa dicha práctica (artística, política, religiosa), sino que se asocia también con el cuerpo de una persona imaginaria. En cuanto la práctica se hace reconocible y se llena con vida, esta persona va tomando vida. Su cuerpo gana en contorno, adquiere una historia, un mito. La gente que entra en esta historia y que participa en las prácticas vinculadas con el nombre múltiple, acaba realmente formando parte de esta persona imaginaria y colectiva' la práctica de los individuos singulares cobra fuerza a través del mito colectivo y al mismo tiempo lo reproduce Y al revés: si esta práctica pierde sus contornos y su fuerza significativa, se muere también la persona colectiva en la cual se encarna.

El nombre múltiple supera la separación entre individuo y colectivo. De manera mágica otorga al individuo una participación en el cuerpo colectivo de la persona imaginaria, en la cual se encarnan el movimiento y la fuerza de una masa invisible. La masa gana en contorno, y en la forma de la persona imaginaria se convierte en un sujeto activo. Justamente los oprimidos sin-nombre han utilizado a menudo esta manera de actuar. Se dio, por ejemplo, en las insurrecciones campesinas: en 1514, los campesinos del sur de Alemania se lanzaron al campo de batalla bajo el nombre de «der arme Konrad» (el pobre Conrado) Pero no había ningún líder en el cual se encarnara la masa sublevada: cada uno de ellos era el «pobre Conrado» que se sublevaba contra su opresión. En la Inglaterra de principios del siglo XIX, el nombre múltiple del «General Ludd» representaba a los oprimidos. Como líder imaginario de los ataques contra las nuevas máquinas dirigió sus amenazas -casi siempre seguidas de acciones- contra los agentes capitalistas de las modernas formas de la explotación A pesar de que el movimiento del "General Ludd" no tenía formas de organización definida. (O quizás

27 ¿Todos o nadie? Nombres múltiples, personas imaginarias, mitos colectivos

www.abaforum.es/merzmail/todosonadie.htm

justamente por esta razón), durante muchos años fue capaz de infundir miedo y terror a los explotadores.

...

No es gratuito que el nombre múltiple surja en la actualidad justamente en aquel ámbito donde la idolatría burguesa por los individuos «destacados» es más pronunciada, es decir, en el ámbito del arte. La utilización de un nombre múltiple como nombre artístico excluye la adjudicación de una obra a un autor individual. Los neoístas utilizaron consecuentemente este principio.

Transformaron, por ejemplo, nombres artísticos como Harry Kipper en nombres múltiples, mientras que otros nombres como Monty Catsin, con sus mitos correspondientes, deben ser considerados productos de la práctica artística neoista. Finalmente debería mencionarse la creación del mito colectivo Luther Blissett como una de las obras artísticas más importantes de la era postsituacionista. En este caso se recurrió -como en el caso de Karen Eliot- al nombre de una persona real.

...

En el contexto político actual existe otro nombre múltiple Referente a los medios de comunicación, uno de los méritos estratégicamente más geniales de la guerrilla zapatista consistió en convertir el nombre de su portavoz, del subcomandante Marcos, en un nombre colectivo («Todos somos Marcos»). Con esta práctica no sólo seguían con su intención de deconstruir el principio del líder de la revolución o de la guerrilla -como ya hace vislumbrar el título «subcomandante»-, sino que a la vez crearon una forma nueva de mito colectivo' la persona del guerrillero real no tiene una historia clara e identificable.

...

El origen de los nombres múltiples se pierde en la oscuridad de la historia, remite a prácticas religiosas y mágicas antiguas Ya el nombre más antiguo y más vivo de estos nombres demuestra este principio con toda claridad' todas son desde siempre Buda La participación en esta persona colectiva está mediatizada por la participación en una práctica'

«Al realizar la práctica de Buda, sois como Buda. Veis con los mismos ojos, escucháis con los mismos oídos y habláis con la misma boca. No hay la más mínima diferencia».

Mediante la utilización de nombres múltiples se recobran de manera casi natural unas formas arcaicas que cuestionan la separación entre individuo y colectivo. Los nombres múltiples no son, en primera instancia, formas de anonimato (como tales no son mejores que no tener ningún nombre), sino que representan el ataque más fuerte a los conceptos modernos de subjetividad e identidad burguesas. Demuestran de manera clara que dichos conceptos son unas ilusiones ajenas a la naturaleza del ser humano. De esta manera manifiestan la verdad intemporal de la idea según la cual la identidad humana no es otra cosa que la articulación y el punto de confluencia de prácticas colectivas, que la identidad humana no existe más allá de esto

A "Luther Blisset", se le atribuyen multitud de acciones, pero también publicaciones como:

"Mind Invaders. How to Fuck (with" the Media" (Invasores de la mente. Como Joder a (con) los Medios de Comunicación). Fue editado en noviembre de 1995, su editor fue Castelvechchi,

Y producciones audiovisuales como:

LAS PELICULAS DE LUTHER BLISSETT

HORROR VACUI

(súper 8, color, sonido magnético, duración 8', 1975

RITORNO AL PIANETA DUPLEX

(35 mm., blanco y negro, duración 90' + 90', 1988)

VENDEZ! CREVEZ!

(35 mm., color, duración 39", 1993)

A RUSSIAN SUPLEME

(16mm, blanco y negro, duración 110', 1969)

Siguiendo este discurso cuestionador del "yo" encontramos otro artículo interesante sobre esta idea, jugando con el formato de debate platónico:

El mito del "Yo"

IDENTITARIO: ¡Queridísimo Luther, encontrarte es siempre un placer! He pensado que podía traerte un pequeño regalo para testimoniarte mi amistad: un cuadro al óleo pintado por mí.

LUTHER: ¿Un cuadro pintado por tí? ¿Un cuadro tuyo? ¿Algo que no he hecho yo?

ID.: Bueno... lo he hecho yo

LUT.: Precisamente: si lo has hecho tú, yo no sé qué hacer con él.

ID.: Perdóname, pero no comprendo tu resentimiento. Yo pensaba que te gustaría tener en casa algo mío; soy un pintor reconocido.

LUT.: Escucha, amigo: tú me traes un objeto del cual te dices autor, es decir una cosa sobre la cual ejerciste artísticamente tu autoridad. Piensa que, si un amigo me regalase un caballo que respondiese sólo a sus órdenes y con el resto se quedase parado rumiando achicoria, ¿no crees que debería resentirme con aquel amigo?

ID.: En ese caso sí. Pero cuando lees un libro escrito por otra persona, esa lectura te reporta placer.

LUT.: Ciertamente. Y me es útil en la misma medida en que me puedo servir de las ideas en él contenidas para mi beneficio. Y yo soy útil a esas mismas ideas en la medida en que les permito reproducirse y desarrollarse en mí y en otros cerebros. Es como si la evolución avanzase a menudo gracias a la distorsión, al reciclaje de órganos. Como si cualquier idea entrara a formar parte de otra persona y fuera asimilada a él, de modo que cualquier cosa absolutamente extraña al ser, no producto de sí mismo, contribuirá a producir su propia historia.

ID.: Ciertamente, nos nutrimos de ideas y estamos hechos de ideas. Pero no es la idea la que nos crea: nosotros la elegimos.

LUT.: ¿Y quién se encarga de elegirla?

ID.: Yo, o sea mi Personalidad, que escoge la idea que se le adapta mejor y que le parece más de acuerdo consigo.

LUT.: ¿Y qué sería de tu Personalidad, si la separas de la idea que infecta tu cerebro en este momento y que, junto a todas las demás, son el "humus" del cual nace el Gran Relato que tú llamas con el nombre de Yo?

ID.: Explícate mejor, Luther, pues empiezo a inquietarme.

LUT.: Somos como las aves que construyen su nido con todo lo que encuentran y llama su atención. Estas aves no son exactamente lo que están haciendo, sencillamente lo hacen. Lo mismo se puede decir de nuestro cerebro, que representa, y sobre todo se auto representa, una historia construida como un montaje de ideas, situaciones, personas que ha encontrado. Esta historia, este texto, somos nosotros. No se trata de ningún Autor. En ocasiones se producen de pronto varias ediciones de determinado texto, pero no es el Editor el que elige entonces qué llevar a la imprenta. Una de las ideas más arraigadas que hospedan los miembros de nuestra cultura es que el texto es el producto de una Conciencia, de una Voluntad.

ID.: Pero entonces, ¿qué es el producto?

LUT.: Piensa en mí. Yo tengo una biografía muy precisa, pero ¿se puede decir que ha sido producida por alguien en concreto? Los mitos y las leyendas proliferan, se afirman, se difunden. ¿Quién puede decir que inició la cadena?

ID.: Tú no eres el ejemplo más adecuado, ya que eres un condividuo. Pero ¿qué dirías de un individuo como yo?

LUT.: Diría que se obstina en considerarse individuo porque la sociedad lo ha producido de esta manera, y no sabría dónde reposar la cabeza si no pudiera individuar, siempre, al responsable de una acción cualquiera. Diría que en el budismo la Conciencia Individual (Vijnana) es el tercer Anillo (Nidana) de una cadena de 12 elementos (Paticca Samuppada) que lleva de la Ignorancia (Avidia) al Dolor.

ID.: Sostener esa idea es muy peligroso, querido Luther. Si no tuviéramos conciencia, así como un yo, si no somos Autores de nuestro discurso, ¿qué sería de nuestro sufrimiento y de nuestra alegría? ¿qué objetaríamos a quienes nos quieren oprimir, a quienes nos quieran imponer su autoridad? Un amigo mío que tiene ideas similares a las tuyas y decía que los derechos de Autor son un robo se puso enfermo cuando otro escritor se inscribió en la S.G.A.E. con un texto suyo...

LUT.: A quien nos quiere robar la gloria, responderemos que la gloria no tiene dueño. No que los dueños seamos nosotros. Los sentimientos no son una cosa material, y no conocemos los confines del cuerpo. Fluimos a través de él como el agua a través del caudal de un torrente. Y este caudal lo modelamos, lo hacemos brotar de mil modos diferentes. Esto es lo que importa: que alguna célula del condividuo modifique sus sentimientos de una manera distinta y original. No si puede ser original respecto a sí mismo: el único modo de serlo es no considerarse de esa manera [un Yo].

ID.: Tú elogias la esquizofrenia, como ya hicieron tantos que estaban sanos antes que tú. Pero no creo que una víctima real de ella estuviese de acuerdo contigo.

LUT.: Tienes razón. El esquizofrénico es un individuo que, sintiéndose exteriormente amenazado, esconde su verdadero "yo" en una celda inaccesible, y muestra a los otros una máscara, de manera que las cosas terribles que suceden a su alrededor no le afecten realmente. La esquizofrenia es el resultado de la más obstinada defensa por parte del individuo. Pero la mejor defensa no es poner diversos "Yos" dentro de un solo cuerpo, sino poner diversos cuerpos en un Yo.

ID.: En resumidas cuentas, el Partido Masa.

LUT.: No, todo lo contrario. Porque en el Partido Masa todos los cuerpos terminan catalizados en la misma idea. En el condividuo los cuerpos son otros tantos centros de elaboración de datos, de creación de ideas y sentimientos. Como los escollos del torrente, diríamos... Con la diferencia de que los escollos son pasivos, inmóviles. Los cuerpos en cambio no esperan la llegada de la idea como si se tratase de una gracia celeste, sino que causan la corriente como las masas que hundimos en un lago artificial.

ID.: ¿Y qué hay que hacer para convertirse en condividuo?

LUT.: Basta renunciar a la propia identidad, con todas las ventajas que esto comporta. Zambullirse en oleadas de sentimientos de rabia y alegría que sientes fluir en torno tuyo, reelaborarlas, sin poner tu marca, tu firma. Porque no sabría qué hacer con un trabajo firmado e igual a tí: es algo acabado, del que tú has decretado el final y al cual nadie podrá añadir nada nuevo. La no identidad del condividuo marcha pareja con lo inacabado.

LUT.: Es ésta una conversación muy provechosa, Luther, y aunque no completamente, me has convencido...

LUT.: ¡Dirás mejor: me ha convencido! ²⁸

Karen Eliot

Otro de los proyectos neoístas²⁹ de identidad múltiple es el denominado "Karen Eliot".

Karen Eliot es el nombre propio de una persona que puede ser cualquiera. El nombre está definido, pero no la gente que lo utiliza. Smile -Sonrisa- es el nombre de una revista internacional con varias procedencias. El nombre está definido, pero no el tipo de revistas que lo utiliza. El propósito de que diferentes revistas y personas utilicen el mismo nombre, es crear una situación en la que nadie en particular sea responsable, así como examinar de manera práctica las nociones filosóficas de Occidente de identidad, individualidad, originalidad, valor y verdad.

Cualquiera puede convertirse en Karen Eliot simplemente adoptando el nombre, pero solamente se es Karen Eliot durante el periodo en que se utiliza el mismo. Karen Eliot se materializó, más que nacer, como un contexto abierto en el verano del 85. Cuando alguien se convierte en Karen Eliot, la existencia anterior de uno mismo consiste en los actos que otras personas emprendieron usando el nombre. Cuando se pasa a ser Karen Eliot, no se tiene familia, padres o fecha/lugar de nacimiento. Karen Eliot no nació, ella/él se materializó de fuerzas sociales, se construyó como medio para entrar al terreno movedizo que circunscribe al "individuo" y a la sociedad.

El nombre de Karen Eliot se puede asumir estratégicamente para una serie de acciones, intervenciones, exposiciones, textos, etc. Cuando se contestan cartas provocadas por una acción/texto en el cual se ha utilizado el contexto, entonces tiene sentido continuar usando el contexto, e.g. contestando como Karen Eliot. Con amistades personales, cuando se tiene una historia personal además de los actos asumidos por aquellas personas que utilizan el nombre de Karen Eliot, no tiene

²⁸ Luther Blissett . *Mitología :El novecientos bajo los pies* .
www.abaforum.es\merzmail\mito.htm.

Traducción del texto "Mitologie: Il Novecento sotto i piedi", del libro "Totò, Peppino e la guerra psichica", colección de materiales recogidos en el proyecto Luther Blissett, Bertoliolo, 1996, AAA Edizioni, via Latisana, 6; 33032 Bertoliolo (Italia).

²⁹ Stewart Home . *NEOISMO, PLAGIARISMO Y PRAXIS* .

Del libro Neoisim, Plagiarism & Praxis editado por AK PRESS, Edinburgh & San Francisco, 1995, ISBN 1 873176 33 3, contacto: Stewart Home - BM Senior, London WC1N 3XX , Reino Unido, traducción al castellano de estos textos: Yolanda Perez

EL NEOÍSMO

abaforum/www.abaforum.es/merzmail/home.htm#elneo

El neoísmo fue un movimiento cultural influenciado por el futurismo, el dadaísmo, fluxus y el punk, que surgió de la Red de Arte Postal en los últimos años de la década de los setenta. La idea inicial partió de los artistas postales David Zack y Al Ackerman, pero el movimiento en ciernes encontró su foco de atención en Montreal (primavera de 1979). El grupo de Montreal quería escapar de la "prisión del arte" y "cambiar el mundo". Con este propósito en mente, dieron a la sociedad una imagen de sí mismos como un viaje angustioso. Sus actividades están simbolizadas por Kiki Bonbon en su película Flying cats -Gatos voladores. Dos hombres, con abrigos blancos, están de pie en lo alto de un edificio. Con ellos hay varios gatos. Cogen un gato cada vez y lo arrojan al vacío. Durante toda la película, los protagonistas repiten la frase "el gato no tiene opción".

Generalmente, los neoístas utilizaban las técnicas del video, audiosistemas y acciones -performances. Desarrollaron el concepto de Apartment Festivals -Festivales de Apartamento-, como un medio de mostrar su trabajo. Consistía en prolongados acontecimientos que tenían lugar en espacios donde vivían neoístas. El primero de estos festivales tuvo lugar en Montreal en septiembre de 1980. Posteriores Apartment Festivals se llevaron a cabo en Baltimore (dos veces), Toronto, Nueva York (dos veces), Londres, Ponte Noss (Italia), Berlín y Montreal (dos veces más).

En el verano de 1981, el centro de la actividad neoísta ya se había trasladado a Baltimore (Maryland, USA) y estaba centrado en Michael Tolson (que trabajó bajo los nombres de Tim Ore y tENTATIVELY a cONVENIENCE -pROVISIONALMENTE una vENTAJA). Tolson se describe a sí mismo como un loco científico/compositor/pensador fonético/coleccionista de pensamientos, y no como un artista. Es más conocido por su Pee Dog/Poop Dog Copyright Violation -Violación de los Derechos de Autor de las Meadas de Perro y de las Cagadas de Perro- que realizó en nombre de la Church of the SubGenius -Iglesia de los SubGenios- en septiembre de 1983. La acción apareció en las noticias nacionales cuando la policía de Baltimore le descubrió completamente desnudo en un túnel de ferrocarril, golpeando a un perro y con una audiencia de 35 personas.

La red neoísta celebró su primer Campo Europeo de Entrenamiento en Wurzberg, Alemania, en junio de 1982. Esto llevó a involucrarse al artista escocés Pete Horobin, quien organizó el 8º Apartment Festival en Londres (1984) y el 1er Festival Neoísta en Ponte Noss, Italia (1985). Y después de varios años de frenética actividad, todos los miembros del pequeño grupo británico renunciaron al neoísmo. El último gran acontecimiento neoísta fue el 64º (sic) Apartment Festival organizado por Graf Haufen y Stiletto en Berlín, diciembre de 1986. Con el abandono de los británicos y la apatía de la mayoría de los norteamericanos, el neoísmo parece que se ha agotado.

sentido utilizar el contexto. Si se utiliza este en la vida privada, existe el peligro de que el nombre de Karen Eliot se vea excesivamente identificado con individuos concretos³⁰

Proyección de una personalidad a objetos inertes

La idea de proyectar una personalidad sobre objetos inertes, contruidos colectivamente es común en el teatro de marionetas. En una de sus variantes japonesa, el "Bunraku", de gran solemnidad y elaboración sofisticada, se construyen títeres de tamaño natural que son manipulados por un conjunto de personas, que no se ocultan, pero desaparecen en la atención colectiva como una sombra. Se considera que la máxima expresión, mucho mayor que la de que es capaz un actor, solo puede darse en la proyección sobre otro objeto, ya que el público proyectara su visión sin ningún "ruido" que interfiera (el actor real sobre el que se sobre-escribiría el personaje), al igual que los manipuladores. La marioneta se convertiría en un espacio diáfano de proyección.³¹

Perder el rastro del yo, sería la máxima aspiración en diversas articulaciones de arte oriental, al indiferenciarse el sujeto de la experiencia, lo que supone una transparencia completa sujeto-objeto.

La caligrafía china es practicada como una integración de fuerzas, una relación fluida, que es bloqueada por la idea de un yo que ejecuta, un yo que se vive como experiencia separada.

Poesía, arte *versus* trabajo

En la medida en que se confunde arte con trabajo o con ocio, entramos en un delicado terreno marcado por la alineación en los modelos sociales de producción de la era post-industrial.

El trabajo como un espacio vital, vendido a cambio de seguridad y ocio, no puede estar más alejado de una experiencia deconstructiva de la ficción social de realidad en la que habita la poesía. La creación poética como expresión del ocio es también un planteamiento ficticio, ya que relega la práctica poética a un estado secundario de pseudo-relajación y no a un enfrentamiento vital con la propia experiencia de situarse en la frontera del lenguaje, en el límite de la experiencia de la realidad socializada.

La construcción del arte como un espacio de deleite en el ocio es absurda pero beneficiosa como sistema de control social. Cualquier idea de ocio no hace sino subrayar la estructura social de supeditación de la vida al trabajo. Si el artista entiende su esfuerzo como trabajo o como ocio, está situándose en una red que destruye la base de la experiencia poética.

La profesionalización laboral de los artistas es una simulación cultural, no diferente a cualquier otra simulación de la sociedad del espectáculo. Pretender la propiedad de las ideas u obras, comerciar con ellas, justificar su especulación, es colaborar con un sistema basado en apropiación de la vida como mercancía.

Entender el arte y la poesía como fuerza de trabajo, es una opción personal condicionada por una realidad social. Una especie de prostitución de lujo que, en la medida en que es más obscenamente rentable, se sostiene más claramente sobre la explotación, de los sectores más desfavorecidos de la

³⁰ *Ibid.*

³¹

Yukichi, Koharu. *¿Qué es Bunraku?*. YUKICHI&Koharu 2002--2005.
<http://www.rr.ij4u.or.jp/~yamam/titeres.htm#intro>

El "Bunraku" es una variedad de teatro japonés de títeres, que empezó en el período Edo, hace unos 400 años. Estos títeres cobran vida gracias a tres tipos de personas: "tayu", el narrador, el músico que toca el Shamisen, un instrumento de cuerda tradicional japonés, y los titiriteros, quienes se dedican a manipular los muñecos.

Los títeres que se usan en Bunraku tienen la talla de 1,3 a 1,5 metros. Para mover una marioneta se necesitan tres personas. Entre ellos, uno, o sea el titiritero principal, mueve la cabeza y la mano derecha del muñeco, el segundo mueve la mano izquierda y el último mueve las piernas.

Así el títere, adquiere vida, y puede actuar como si fuera un hombre real.

Nosotros, los espectadores admiraremos sin falta cómo los títeres expresan sus sentimientos muy delicados. Los muñecos del Bunraku llevan kimonos, vestidos tradicionales japoneses, y su belleza también nos atraerá mucho. Los kimonos son puestos al muñeco por el titiritero principal quien lo maneja, considerando el carácter de cada personaje.

sociedad, que soportan más cruelmente los excesos de la economía especulativa y son los que finalmente pagan con más dureza el juego de plusvalías.

Creemos en la necesidad de considerar al arte como una práctica y no como un "estado civil". Y que, en tanto práctica, pueda ser concretada en la actividad de cualquier actor social por el hecho de sintonizar con dicha práctica de lo poético y no por ser depositario del rol social, el del "artista". Alguien será artista en la medida temporal que esta ejecutando una acción o contemplación artística, no por su currículo, es decir, planteamos que la actividad del artista es un estado de tiempo presente, no de historia. Esto supone una desaparición del "status" de artista como un sector social diferenciado.

El hecho de que existan sujetos más propensos a habitar esta experiencia y a dar cuenta de ella no indica la necesidad social de alinear a estos sujetos como "artistas". El sujeto es más que cualquiera de sus actividades individuales, aunque paradójicamente sólo se realiza como sujeto en las actividades que realiza en un presente continuo en el que habita irremediamente.

La obra de arte, o la poesía, serían el resultado de una experiencia, no el resultado de un trabajo. Esta experiencia será vivida por cualquiera que realice este tránsito, por el espacio poético. Para esta experiencia no hay garantías, seguridades ni previsiones.

Se es artista poeta en la medida en que se indiferencia al sujeto de su práctica, no en tanto que se representa *el rol* como depositario alienado y social de lo poético.

Relacionar el arte con el trabajo nos conduce a una opción que no es necesariamente la única, pero que se acepta casi como irremediable, y que justifica la idea final de beneficio.³²

La presión social de la creación de la "gran obra de arte" es otro mecanismo de la trampa en la que el creador se encierra, que conlleva la idea de trabajo. La contrapartida a esta idea sería la de las obras "ligeras" e indiferentes a la permanencia.

Si la producción debe tener una factura correcta, una construcción matérico-conceptual, consensuada por el aparato crítico³³, una promoción / representación por parte del autor adecuada, una presentación pública notoria,... es normal que quiera cobrar sus "derechos", y no solo servir de coartada para las tarifas de críticos, técnicos, marchantes, impresores, comisarios,... La profesionalización del arte es en sí mismo un trabajo que generalmente se confunde con el mismo arte.

La trampa de la gran obra, independientemente de sus posibles beneficios económicos, o incluso más cuando es un fracaso financiero, se sitúa como una construcción de la que el "yo" se siente orgulloso y responsable. Y de ahí deviene un sentimiento de propiedad.

Pero, si la idea de propiedad es cuestionable en casi todos los ámbitos, la idea de propiedad sobre una obra de arte es aún más paradójica, en la medida en que la obra se produce en tanto que proceso de lectura cognitivo. La obra nunca será el objeto que la soporta materialmente.

Una vez generada una obra de "arte", ésta forma una parte dinámica de mi exterior perceptivo, y mi única posible "propiedad" es la cualidad de mi relación con ella.

³² Recordemos el comentario supuestamente irónico de Andy Warhol "El arte del negocio es el paso que sigue al arte en sí. Yo comencé como un artista comercial y deseo acabar como un artista del negocio... Ser bueno en los negocios es el más fascinante tipo de arte... hacer dinero es arte y trabajar es arte y los buenos negocios son el mejor arte." Citado en NEOISMO, PLAGIARISMO Y PRAXIS (www.merzmail.net/home.htm)

³³ Ernesto Sabato (Buenos Aires, 1911) en su obra "El túnel" (1948) reflexiona sobre los "peritos" con una ironía tautológica, los peritos consideraban mejor a Mozart que a Bach. Y surge posteriormente la pregunta de ¿quiénes son los peritos? La respuesta era: los peritos son los que prefieren a Mozart sobre Bach.

¿Es la obra su soporte físico o la posibilidad de actualización de sentido que es capaz de provocar en diferentes individuos y en diferentes ocasiones?

¿Es posible poseer una obra por el hecho de disponer materialmente del objeto físico que la materializa?

Estos planteamientos surgen de entender obra, autor y lector como un proceso dinámico relacional en perpetua transformación.

En la práctica cotidiana, la posesión es una evidencia aparente. Tenemos casas o libros y una pintura o un poema escrito, que son “nuestros” por que hemos “pagado” por ellos, pero esta evidencia es una ficción funcional de la que precisamente los artefactos poético artísticos, como las personas (que se resisten a operar como objeto de propiedad ajeno), pueden ser un vehículo de desvelamiento.

En China era frecuente que a las caligrafías, firmadas con un sello por el autor, se las acompañara con el sello de todos sus posteriores propietarios, que daban de esta manera un carácter dinámico / temporal al objeto físico, que se cubría de nuevos matices de lectura. Se plantea un modelo de depositario, más que de propietario del objeto. Depositario que imprime parte de su ser en el recorrido de la obra.

El manifiesto como posicionamiento

Algunos colectivos han redactado manifiestos, en los que presentan su posicionamiento en relación al cuestionamiento del discurso del arte, de la identidad de las obras de arte y de su posición como productores o artistas. Reproducimos, como ejemplo afín a nuestros planteamientos, un extracto que puede ser ilustrativo del manifiesto de “La Société Anonyme”³⁴ bajo la denominación de “Redefinición de las prácticas artísticas”.³⁵

No somos artistas, tampoco por supuesto «críticos». Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos.

Nuestro propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima -incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima.

La figura del artista vive en tiempo prestado. Nutrida por fantasías e imaginarios pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos, el conjunto de distanciamientos e inclusiones que prefiguran su lugar social, asignándole una cierta cuota restante de poder totémico, ya no hace al caso. Quienquiera se sitúe hoy por hoy bajo advocaciones semejantes cae de lleno o en la ingenuidad más culpable o en el cinismo más hipócrita.

No existen «obras de arte». Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos ...

Por más de una razón deberíamos asemejar el trabajo del arte al del sueño: es una producción que induce formaciones de superficie que expresan, que traducen aproximadamente, un estado descompensado de energías. Lo esencial en ellas es no es la forma o apariencia que adquieren en un instante dado: sino el campo de intensidades -o sea, el diferencial de potenciales- en que se efectúan.

Esa producción nunca debe confundirse con objeto o forma alguna: es un operador que se introduce con eficacia en algún sistema dado, desestabilizando la ecuación de equilibrio que lo gobierna. Pero tampoco conviene hacer mitología al respecto. El modo en que esta desestabilización opera es algo muy parecido a la introducción de un mero clinamen, algo tan elemental y frecuente como lo que posibilita que dos gotas de lluvia cayendo a la vez desde la misma nube y hacia la misma tierra tengan la capacidad de, en algún punto de sus trayectorias relativas, chocar -conocerse, digamos.

...

En las sociedades del siglo 21, el arte no se exhibirá. Se difundirá.

Sólo en tanto el modo característico de la experiencia artística es en las sociedades modernas asociado a una experiencia de objeto, la cuestión de la propiedad de dicho objeto se torna pertinente (cuando hablamos de artes plásticas). No lo es ya, por ejemplo, si hablamos de la experiencia de lo musical, lo teatral, lo literario o lo cinematográfico -no es relevante en ellas quién sea el propietario de una

³⁴ La Société Anonyme es un grupo de artistas y teóricos de composición variable, fundado en 1990 y dedicado específicamente a investigar y desarrollar experimentalmente las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico. LSA ha producido hasta la fecha 47 trabajos, incluyendo textos, videos, instalaciones, piezas para catálogo y obras para la red

³⁵ La Société Anonyme
www.aleph-arts\manifiesto.html

partitura o quién de un guión. Este hecho condiciona de modo decisivo dos articulaciones principales en relación a la forma social de la experiencia artística moderna: primera, el modo de su mercado, la organización de su economía particular (enfocada a la circulación de objetos suplementados por una plusvalía muy específicamente asociada al valor artístico: la obra de arte como mercancía); y segunda, el modo de su patrimonialización (asociada necesaria y consecuentemente a modos del coleccionismo).

Cuanto más las nuevas prácticas artísticas se alejen en sus objetivos de la producción de objeto, tanto menos pertinentes se aparecerán tales articulaciones tradicionales de su mercado y su coleccionismo. Los intentos adaptativos de los viejos formatos de economía artística – fundados en el intercambio de mercancías de valor artístico y en su coleccionismo, privado o público- resultan crecientemente inadecuados para las nuevas prácticas, que reclaman ser resituadas en el entorno de una economía terciarizada y con un sector de servicios expandido (hasta abarcar la producción inmaterial, simbólica).

En las sociedades del siglo 21 el artista no percibirá sus ingresos de la plusvalía que se asocie a la mercantización de los objetos producto de su trabajo, sino que percibirá unos derechos asociados a la circulación pública de las cantidades de concepto y afecto que su trabajo inmaterial genere (será un generador de riqueza inmaterial, no el primer eslabón en una cadena de comercio de mercancías suntuarias). La nueva economía del arte no entenderá más al artista como productor de mercancías específicas destinadas a los circuitos del lujo en las economías de la opulencia, sino como un generador de contenidos específicos destinados a su difusión social.

La función de la institución-Arte como coleccionista, y en función de ella garante de patrimonialización pública de la mercancía artística, tenderá entonces a desaparecer, tan pronto como las prácticas artísticas abandonen la producción de objetos como instancias de mediación irrevocablemente necesarias para la circulación pública de las ideas y los afectos. En las sociedades del siglo 21 no será ni necesario -ni casi posible- coleccionar obras de arte (como es ya casi espurio coleccionar cine o música) y la función de las instituciones públicas respecto a las nuevas prácticas, con vistas a garantizar su inscripción en lo público, será más bien la de promover u optimizar en entornos protegidos la circulación social de aquellos contenidos que el libre mercado de las industrias culturales desestimaría en su regulación interesada por la ley de la audiencia.

.....

La vieja circunscripción de la idea del trabajo a la economía productiva y la producción de objeto está quedando patentemente obsoleta, y no sólo por el desproporcionado mayor peso que la economía financiera y de la pura circulación de capitales está adquiriendo en las nuevas sociedades, sino también por el hecho de que la producción inmaterial y la circulación del sentido, de la información, se están convirtiendo en las modalidades de intercambio más importantes en las sociedades emergentes.

.....

La propiedad intelectual y el derecho de autor, como tales, se van a convertir en el caballo de batalla principal de este recentramiento contemporáneo de las relaciones de producción. Las figuras del plagiarismo utópico o la sindicación de la autoría –cuya mejor eficacia se ha ejemplarizado hoy en el terreno del software libre- suponen al respecto puntas de lanza de una gran estrategia por desplegar que dirija su política a la generación de los dispositivos y agenciamientos que permitan la libre circulación y el acceso universal a la información, modificando definitivamente al respecto la relación entre productores y utilizadores.

Se impone superar el esquema verticalizado emisores a receptores para establecer una economía radial y desjerarquizada de usuarios, un rizoma de utilizadores –actualizando la fórmula utópica de la comunidad de productores de medios.

Es preciso encontrar fórmulas que simultáneamente respeten el derecho de autor y el derecho colectivo de acceso público libre y abierto a la totalidad de los saberes y las prácticas de producción simbólica, revisando de forma profunda el concepto de propiedad intelectual. El que manejamos viene heredado de un tiempo en que las nociones de identidad, autoría y propiedad se asentaban en presupuestos jurídico-bio-religiosos, y no, como ahora deben replantearse, en función de consideraciones de orden bio-tecnopolítico.

.....

El artista como productor es a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública.

El artista como productor interviene, cada vez más, en el tiempo real del dominio de la experiencia, no en el del tiempo diferido de la representación. Esto se hace tanto más indiscutible cuanto más entendamos el tiempo real en términos de tiempo de sincronización de la experiencia, tiempo compartido y de encuentro entre los sujetos de conocimiento y pasión. Cada vez más, el artista es un productor de directo ...

Alternativas

Las respuestas que ofrece la PV a la “gran obra-manifestación-propiedad de un ego-artista”, son sus posicionamientos de-constructivos y conceptuales contrarios a esta idea, que enfatizan aspectos como la ligereza, la brevedad, la dinamicidad, la permutación, la ironía, la indiferencia o el dogma de la Tradición y el Estilo, su falta de voluntad de permanencia....

La creatividad ya no puede ir asociada a lo simbólico y lo trascendente como en el arte tradicional. Ni mucho menos al oficio, la dificultad, o el artificio. Sus códigos están irremediabilmente agotados (salvo para los que lo utilizan para justificar la detentación del poder por el poder. Ahora la potestad de inventar nuevos códigos y repertorios, la de cambiar los ya existentes, invirtiéndolos o desnaturalizándolos, ha pasado a ser un bien común. Sólo hace falta decisión, ganas y -sobre todo- autenticidad. La creatividad a finales del siglo XX sólo cuenta su canción a quien se le entrega.

Ciento cincuenta años después de que el Conde de Lautremont concretara una utopía más que milenaria (“la poesía debe ser hecha por todos”), ha pasado a ser una posibilidad al alcance de la mano, y no sólo para la poesía, sino para cualquier forma de arte. La disponibilidad de las técnicas, los materiales y los métodos a la autenticidad individual, pone a cada individuo en igualdad de condiciones (o tal vez con una cierta ventaja) con los artistas profesionales. Las posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías, sumadas al desarrollo de una conciencia cada vez más generalizada sobre la importancia del consumidor-interpretante, y el conocimiento de las nuevas ideas estéticas, nos señalan que la realización de esa utopía, no ha hecho nada más que comenzar en este siglo, y que su

desarrollo natural se producirá en el próximo. Estamos en el comienzo de una nueva época, en el umbral de un cambio de sentido de la historia de la cultura, es decir de las propias sociedades occidentales.³⁶

Entre los movimientos postvanguardistas, que más radicalmente confrontaron el papel tradicional del artista, está Fluxus³⁷, movimiento neodadaísta, teñido con una clara influencia de la filosofía Zen, promovida, en el ámbito artístico, principalmente por John Cage. Dentro de un posicionamiento político encontramos también las acciones de los situacionistas. En el artículo de John Held, "De Dada a DIY (Do It Yourself)" se hace una breve revisión de la cultura alternativa, siguiendo a sus protagonistas que, como Duchamp y hasta los integrantes del movimiento "underground", más cercanos estuvieron en los planteamientos de la disolución del papel del artista, como modelo de trabajador al servicio del "sistema".

Es en la emergencia de estos "artistas underground" donde se pueden encontrar las raíces de las culturas alternativas/paralelas de hoy. Los participantes en el mail-art, los zines y el punk han descrito sus actividades como Do-It-Yourself (DIY), que se caracteriza por una apuesta por la creatividad individual, antes que por el consumo y la contemplación pasiva de la cultura dominante. El impacto de sus gestos culturales radicales es inesperado, frecuentemente incomprensido y subversivamente influyente. Pero ellos no fueron los primeros en operar al margen de las estructuras del arte comercial o académico.³⁸

Held recoge en su artículo algunas de las propuestas conceptuales que Maciunas redactó en su manifiesto, que resumía los objetivos de Fluxus:

Purguemos el mundo de la enfermedad burguesa, la cultura "intelectual", profesional y comercializada. PURGUEMOS el mundo de arte muerto, de imitación, de arte artificial, arte abstracto, arte ilusionista, arte matemático, - ¡PURGUEMOS EL MUNDO DE "EUROPEISMO"! PROMOVAMOS UN FLUJO REVOLUCIONARIO Y ANEGUEMOS EL ARTE, promovamos el arte vivo, el anti-arte, LA REALIDAD NO-ARTÍSTICA para que esté al alcance de todo el mundo, no sólo de los críticos, diletantes y profesionales.

³⁶Fernando Millán . *Una utopía al alcance de la mano*.

http://usuarios.lycos.es/Saba/millan_es.html

FERNANDO MILLÁN Villarrodrigo (Jaén) 24.8.1944. Desde 1953 reside en Madrid. Estudios de Filosofía. Tras un periodo adolescente en el que publica poemas discursivos, contacta con Julio Campal en 1964, y colabora con él hasta su muerte en 1968. A partir de ese año inicia una labor que consta de tres partes: Actividades de promoción de los planteamientos de vanguardia; producción experimental de poemas visuales, objetos sonoros y textos sintácticos y narrativos, libros objeto...; y al mismo tiempo investigación teórica, análisis y crítica de la poesía experimental y el arte contemporáneo. Miembro fundador del grupo N.O. (1968-1973). Su actividad pública se concreta en dos etapas: 1968-1983; y desde 1992 a la actualidad. En estos años ha sido conferenciante, editor (de libros y revistas), comisario de exposiciones, ha realizado programas de radio, articulista, etc... En la segunda etapa ha realizado también performances, talleres, etc... Su aportación más conocida como analista es el libro *La escritura en libertad* (Edit Alianza) Madrid 1975. Parte de su producción experimental, conectada siempre con sus planteamientos teóricos, ha sido recogida en seis libros aparecidos desde 1969. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, y ha celebrado cuatro individuales. En el libro *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI* (Ardora express, Madrid 1999) se recoge un amplio análisis de la historia del arte en los últimos treinta años, así como una descripción de su propia obra de creación, y sus ideas sobre el presente y el futuro de la vanguardia artística. Muestras de su obra han sido recogidas en antologías editadas en España, USA, Italia, Francia, Yugoslavia, Alemania, etc... Los estudios históricos de la literatura española de los últimos veinte años, incluyen análisis de su trabajo, y le consideran una figura fundamental dentro de la "generación del 68", y de la vanguardia española de la postguerra. Entre sus últimas actividades destaca el Taller "La materialización de la poesía", realizado en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 30 de mayo - 18 de junio).

³⁷ Peter Frank . *The Fluxus Movement*.

[www.artcommotion.com/Issue2/VisualArts/index.htm#top of page](http://www.artcommotion.com/Issue2/VisualArts/index.htm#top%20of%20page)

The Fluxus movement emerged in New York around 1960, then it took root in Europe, and eventually in its way to Japan. The movement encompassed a new aesthetic that had already appeared on three continents. That aesthetic encompasses a reductive gestuality, part Dada, part Bauhaus and part Zen, and presumes that all media and all artistic disciplines are fair game for combination and fusion. Fluxus presaged avant-garde developments over the last 40 years.

Fluxus objects and performances are characterized by minimalist but often expansive gestures based in scientific, philosophical, sociological, or other extra-artistic ideas and leavened with burlesque.

³⁸ John Held, Jr . *De DADA a DIY, Breve historia de la cultura alternativa..*

www.abaforum.es/merzmail/diy.htm

Versión original

<http://www.geocities.com/johnheldjr/DadatoDIY.html>

FUNDEMOS los cuadros de revolucionarios culturales sociales & políticos en un frente unido & en la acción.

Como alternativas a un sistema en el que el arte es una mercancía de especulación, surgieron movimientos como el Mail Art, que quizá sea el movimiento que más ha extendido su red a nivel planetario de un modo anti-jerárquico y auto-organizativo

MAIL ART: UNA FORMA MUY PECULIAR DE ENTENDER EL PROCESO CREATIVO.

"... El arte correo es una alternativa en oposición al arte comercial. En contraste con la cultura acomodada, el arte correo es un proceso continuado de replanteamientos -una búsqueda para el entendimiento internacional entre artistas. Los artistas postales están preparando el terreno para la interacción mundial entre nacionalidades desde una base popular. Más que la creación de un mundo cultural, el arte correo está demostrando que el respeto por ideas divergentes puede ser una poderosa estrategia para la reconciliación entre las diferencias multinacionales..." Es decir, plantea la posibilidad de abrir un cauce muy poderoso para que esta disciplina se convierta en un canalizador que permita interactuar a culturas y creencias dispares en el logro de un mejor entendimiento y la construcción de una mejor convivencia interracial. Un simple sello les permite recorrer el mundo demostrando su talento sin censuras ni trabas comerciales.

"... el arte correo ha escapado de la rígida línea fronteriza del mundo del arte,... se confirma la idea de que el arte está en todos los lugares, y que cualquier persona puede ser creativa si se le da la oportunidad de serlo; se confirma la idea de que el arte está descentralizado y no depende de opiniones controladoras que emanan de un núcleo mundial centralizado. Verdaderamente la difusión de ideas es más poderosa y variada cuando se origina desde la base de una pirámide que desde la cima." ³⁹

En todas sus varias manifestaciones, el nuevo movimiento podría ser llamado mejor arte "comunitario", porque su verdadero objetivo es proveer un sistema a través del cual los artistas puedan comunicarse entre sí, aprender de intereses comunes, y promover el desarrollo de ideas. Es más que una postura contra las galerías (aunque su actividad ha sido ciertamente precipitada por el elitismo de las galerías, la inaccesibilidad, y la noción de que la escena artística se centra necesariamente donde está el mercado del arte). La informalidad del arte comunitario es quizá su mayor atractivo. No importa qué forma tome la actividad (intercambio de cuadernos, postales, video), pues el producto continúa simplemente el proceso de transmisión y es más "relación artística" que arte. ⁴⁰

El surgimiento de la red WWW amplió algunas posibilidades ya planteadas en el mail art:

...El Net.art permitía que confluyesen e interactuaran comunicaciones y gráficos, e-mail, textos e imágenes; facilitando que los artistas, entusiastas y críticos de la tecnocultura intercambiaran ideas, y compartieran un interés común en el mantenimiento de un diálogo permanente.

Net.art significaba *detournements* en red, discurso a través de textos singulares e imágenes, definido todo ello más por los enlaces, e-mails e intercambios que por una estética "óptica". Lo que las imágenes de los proyectos de net.art aportan a estas páginas visto fuera de su espacio nativo de HTML, fuera de su cualidad de red, de su hábitat social, supone en relación al net.art el equivalente a ver los animales en los zoológicos.

³⁹ César Reglero Campos citando a J. Held .
en *Mail art: una forma muy peculiar de entender el proceso creativo*.
Museo - archivo del taller del sol
www.boek861.com/museo/MuseoArchivo.htm

⁴⁰ *Ibid.* , John Held.

Desde el principio los net.artistas han tenido grandes metas. Gran parte de la breve historia del net.art ha visto como sus practicantes han estado colaborando conscientemente en propósitos e ideales colectivos, aprovechando para ello las peculiaridades de Internet, la inmediatez y la inmaterialidad. El E-mail, la forma dominante de comunicación fuera y dentro de las comunidades del net.art, ha permitido a todo aquel que esté conectado la posibilidad de comunicarse dentro de un espacio de igualdad, donde se traspasan las fronteras internacionales, instantáneamente, cada día. Todo ello fue de gran importancia para los que durante la segunda mitad de los noventa han hablado sobre net.art. Construir una comunidad más igualitaria en la que el arte estuviera notoriamente presente en cada una de las actividades cotidianas era un ideal colectivo.

Entre 1994 y 1998, momento en que se formaron muchas de las comunidades orientadas al Arte, Internet permitió a los net.artistas trabajar y conversar al margen de las burocracias de los ámbitos institucionales, sin que ello les supusiera estar marginados o necesitados de dicha comunidad. La atmósfera online fue vivaz y gregaria, y en ella encontramos una temprana audiencia del net.art, que incluye a los subscriptores de listas de correo como Rhizome (www.rhizome.org), uno de los primeros sites dedicados al arte de los nuevos media; Syndicate (www.v2.nl/syndicate), una lista originada de la política y cultura de Europa del Este; y Nettime una plataforma orientada política y teóricamente que ha sido de gran trascendencia para los intelectuales de la tecnocultura.

Al igual que ya hicieran Surrealistas y Situacionistas, los net.artistas tuvieron desde el principio una gran afición a publicar manifiestos y suscitar polémicas - algo que fue posible en muchos casos gracias a publicaciones como las Series ZKP de Nettime (www.nettime.org/pub.html) y Read-me (en referencia a las instrucciones de ayuda para la instalación de software); una antología de escritos anunciados en el site más reciente se publicaron el año pasado como Readme! ASCII Culture and the Revenge of Knowledge (La Cultura y la Venganza del Conocimiento). Tal vez mucha de la energía proveniente del arte y las comunicaciones fue motivada por los importantes cambios políticos que tuvieron lugar en Europa a mediados de los 90, momento a partir del cual el net.art comenzó a tomar forma.

...., la Red se alejó del ascetismo de las paredes blancas de las galerías y de las pretenciosas ironías del Neo-Conceptualismo. De hecho, para la agotada y comercialmente explotada cultura del arte que triunfó en los ochenta y que cayó a principios de los 90, fue un descubrimiento cuando Internet comenzó a extenderse. Ya algunas personas vinculadas a las instituciones del mundo del arte se conectaron en ese momento.

En 1994 y 1995, pequeños grupos de intelectuales de izquierdas, virtuosos de la tecnología, algunos subversivos y artistas habían empezado a reunirse en puntos concretos de la red como The Thing, aleph, Nettime, y The Well. Las listas de correo y los BBS (Bulletin Board System -sistema de información mediante boletines electrónicos) supusieron algo más que estructuras de distribución y promoción: eran a la vez contenido y comunidad. Como la Factory de Andy Warhol, donde tanto las personas como los métodos de producción y distribución formaban parte del sentido del proyecto.

.....

Originalmente concebido como un campo social alternativo donde el arte y la vida diaria estaban fusionados, el net.art podía ahora parecer amenazado por su propio éxito- lo que supone, probablemente, la cesión de un grado por el hecho de haber llegado a un punto muerto, un espíritu anti-institucional que lo ha llevado más dentro si cabe del cerco institucional. Sin embargo la prodigiosa capacidad de Internet para presentar e inspirar trabajos artísticos "hacktivistas", politizados, no debiera ser desestimada. Y como la Red se mueve precipitadamente hacia la convergencia con la televisión, se reclaman urgentemente nuevas estrategias para maniobrar libremente, soberanamente, hacia un entorno total-media cada vez más factible. En su ensayo "El ABC del Tactical Media" (1997), David García, artista y activista de los media, y Geert Lovink, miembro del colectivo media holandés Adilkno y moderador de Nettime, describen elocuentemente los planteamientos que los más ambiciosos trabajadores culturales del net.art han adoptado y sobre los que continúan preguntándose: "¿De qué manera utilizamos -como consumidores- los textos y artefactos que nos rodean?". Encontrando su respuesta en La Práctica de la vida diaria (1974) de Michel de Certeau: "Tácticamente." "Eso es." García y Lovink continúan, "en los caminos más lejanos, creativos y rebeldes que fueron imaginados antes ... Una estética existencial. Una estética de

furtivos, de engaños, interpretaciones, discursos, de paseos, de compras, de deseos. Bromas ingeniosas, donde el astuto del cazador, maniobra, situaciones polimórficas, descubrimientos divertidos, poéticos mejor que bélicos".⁴¹

Clemente Patín, artista de gran influencia en el ámbito de la poesía visual y el Mail Art, nos hace estas aportaciones al fenómeno del Network:⁴²

Uno de los fenómenos notables de este fin de siglo ha sido la concreción de uno de los movimientos artísticos más extendidos en la historia del arte de todos los tiempos: el Network, el trabajo en la red (de artistas).

Se calcula que hoy por hoy, suman más de 5.000 los artistas que en todo el mundo han realizado y realizan sus obras en el marco de la red internacional (el Eternal Network, cual lo definió Robert Fillou, el modelo utópico de la perpetua expansión de la comunicación) que se valen de todas las formas expresivas y medios que les permiten los grandes avances tecnológicos en el campo de la informática: computación, fax, video, servicio postal, satélites, láser, Internet, etc. y sus múltiples combinaciones.

El Network es una formación artística que pone el acento en la comunicación. La comunicación "es" su mensaje, enfatizando el arte en cuanto producto de comunicación, fruto del trabajo humano (el work) y en cuanto trama de relaciones entre los comunicadores unidos en la red (el net), el circuito que les permite la conexión, a la manera de una red de computadoras, sin central única, en la cual cada networker (artista de la red) actúa como una centrada de reciclamiento y creación de formación estética. La comunicación sólo existe si hay retroalimentación, si hay feedback, es decir, la obra solo puede existir en la red abierta de comunicaciones, con lo cual se borran las fronteras entre los artistas y los otros consumidores pasivos.

Conviene subrayar networking, hijo de su tiempo, fruto del desarrollo post-industrial, nace de la práctica humana en respuesta genuina a las demandas simbólicas y las posibilidades de expresión de esta época y que tuvo origen, según Perneczky, en los países dependientes y excéntricos al primer mundo como respuesta a situaciones de suma opresión política y represión ideológica: «La finalidad del network no fue establecer un sistema (le contactos a través del servicio postal (como una mirada superficial pudiera sugerirlo) sino crear una cadena de comunicación homogénea en la cual todos los componentes son iguales y se eximen de las reglas del mercado y también de la tradicional dicotomía «artista / público». Teniendo esto en mente, Ray Johnson (quien creó el arte correo) puede ser considerado el precursor del network sólo con reservas.

Hoy día, el Network ha cobrado tal impulso que, incluso, se ha realizado, en 1993 un Congreso Descentralizado de Networkers con el objeto de fijar el nuevo rol del artista a la luz de los nuevos descubrimientos tecnológicos y a la luz de la nueva situación política-económica.⁴³

Cualidades del net.art.

Según D. Ross, director del SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art), algunas cualidades son definitorias del *net.art*:⁴⁴

⁴¹ Rachel Green . *Una historia del Arte de Internet*.

<http://net.artmadrid.net/>

Original publicado como "WEB WORK A HISTORY OF INTERNET ART" en ARTFORUM International, nº 9 May 2000, pp. 162-167, 190. Traducción: Remedios Zafra

⁴²The Magazine Network, compendia exhaustivamente las tendencias del arte alternativo del periodo 1968-1988. . Esta editada por Edition Soft Geometry, Colonia, Alemania, 1993.

"Este libro fundamental para la comprensión del arte de nuestros días extracta 823 publicaciones artísticas del periodo señalado y la agrupa y comenta por tendencias: poesía experimental, visual y concreta; arte correo y sus variantes, sobre todo, sellos de artistas y sellos de goma, multimedia, Fluxus, Neodada, Plagiarismo. Neoismo, Grafismo, Strike-Art o huella de Arte, Arte Computacional, etc."

⁴³ Clemente Padín. *El network: la red internacional de poetas (1995)*
www.abaforum.es/merzmail/network.htm

- La posibilidad de movilizar y reunir público. Así podemos ser responsables de la reunión inicial pero luego la relación se rompe. La manera en que la audiencia se autoreconstruye y se mueve es por primera vez un elemento de la paleta.
- La autoridad cambia entre el autor y el espectador. Se difumina y se borra la línea de separación entre ambos. Se promueve el diálogo interactivo.
- El net.art se basa en la economía de la abundancia. Pese a que el aparentemente democrático espacio que ocupa, donde las barreras económicas y sociales han sido eliminadas (no es del todo cierto), la abundancia de recursos de producción y distribución define este arte que no se ve restringido al espacio de una sala o museo.
- La red permite la producción de trabajo épico: tal y como lo entendía Brecht, en oposición al convencionalismo, es un espacio que no puede mercantilizarse. Desde Duchamp, Fluxus y otros se busca y se encuentra un medio donde trabajar infiltrados, no dependiente de la vida cotidiana que restringe proyectos a gran escala.
- El net.art es puramente efímero, lo opuesto a la cualidad épica. No deja huella. Puede tener la brevedad poética que resume una vida en la conciencia colectiva.
- El net.art se produce dentro de un medio en el que se manejan herramientas digitales potentísimas. Los artistas son capaces de realizar imágenes de una calidad impredecible. Crean sonidos y reproducen sonidos impredecibles. La textura es nueva. No es como el video o el cine. Las cosas parecen lo que son. El color juega un papel en el que se trabaja día a día. Hay un enorme potencial de exploración en un nivel puramente formal desatendiendo a otras preocupaciones sociales y estéticas.
- La tecnología digital permite simulaciones y construcción de imágenes totalmente creíbles. Son oportunidades estéticas llenas de posibilidades
- La intimidad del medio. Es como leer un libro con la tensión de estar en el teatro, pero el espacio real es privado y lleva a una gran variedad de manipulaciones estéticas.
- La naturaleza interactiva es una cualidad de feedback positivo de la red.
- La cualidad discursiva encaja en el trabajo real. Nunca antes el aparato de trabajo crítico estaba incluido en el mismo trabajo. Así el trabajo y su crítica es la misma cosa, hay un colapso del espacio entre el autor y receptor.
- Existe un derrumbamiento de la distancia entre diálogo crítico y diálogo productivo.
- Se trabaja en superficies a pequeña escala. Se desarrolla el marco dentro del marco y se potencia la organización gráfica del espacio.
- La posibilidad de elegir no sólo la transformación de los espectadores sino el número exacto de estos. Se pueden identificar los grupos o individuos a los que nos dirigimos.
- Es transaccional. Se puede hacer negocio. En este marco se puede trabajar con la transferencia de riqueza.
- La red no es directamente mercantilizable pero esto puede cambiar.
- La red es anárquica y peligrosa. Es lo que conlleva la absoluta libertad del medio, es algo con lo que hay que convivir.

⁴⁴ El net.art: la estética de la red... Fernando Tejerizo
www.aleph\aleph-arts\INDEX-1.HTM

- No es pintura, no es dibujo, no es escultura (aunque si miramos la escultura desde el punto de vista de J. Beuys, como una manipulación del espacio social podría entenderse como tal).
- El "morphing" de imágenes y textos es único en el net.art. La capacidad gráfica de transformarlos los imbrica en gran manera.
- Es intrínsecamente global.
- Inspira la creación de corporatividades, de unión de artistas.

Síntesis

Aun siendo innegable el papel que las instituciones culturales, e incluso la mercadería, juegan en la canalización y construcción de un aparato de "realidades" artísticas que se ofrecen al consumo social y a la historia, y que la simple abolición de estos sistemas no mejoraría por sí misma la situación social en relación a la creación, es fundamental establecer contrapuntos de actuación "poética" donde se inviertan los axiomas sociales de individuo, propiedad y beneficio.

El hecho de establecer estos contrapuntos ya es un hecho artístico, al invertir los códigos de lectura que sostiene la ilusión del modelo realidad.

Los procesos dirigidos a la desmaterialización de la obra (no necesariamente por la desaparición de algún tipo de soporte sino por la deconstrucción de la idea de lo objetual) y a su comprensión como mecanismo procesual y de relación (el actor-autor que contempla, el lector-espectador que construye) son necesarios para crear en el sujeto la experiencia directa de la tensión de lo poético.

Los procesos dirigidos a desvelar la ilusión de individualidad y reforzar la experiencia de interconexión interdependiente en lo social, lo cognitivo y lo ecológico son necesarios como contrapunto a la rigidez que se produce frecuentemente en los modelos estáticos establecidos, tanto en relación al arte, como a la relación social de los individuos.

La creación de sistemas abiertos, y la construcción perceptiva de espacios de escucha y contemplación, permitirán una aproximación a la experiencia del lenguaje que interrelaciona arte y vida. Se dará entonces la mirada sin palabras, que atraviesa por las fisuras del lenguaje, y vuelve preñada, de lo que la expresión poético-artística se hace eco, como objeto, como proceso, como situación.

Las opciones de profesionalización del arte, no son ni peores ni mejores que cualquier otra profesionalización social, pero se alejan (como *situación*) del acercamiento que lo poético tiene de intangible e imprevisible.

La inversión del modelo de "lo profesional" en experiencias sociales de intercambio, libres y abiertas y espontáneas, recupera lo que de poético-artístico coexiste en cualquier actividad, no presuntamente artística, devolviendo la experiencia de lo poético a la actividad cotidiana.

La tensión utópica es necesaria para el equilibrio dinámico social, al mantener abierta la grieta a la contemplación de los límites dinámicos del lenguaje. Esta experiencia exige, el cuestionamiento permanente de lo establecido, la revisión de los modelos sociales de relación, entre los que hemos cuestionado la idea de propiedad, (en especial en relación a los elementos de intercambio social intangibles como las ideas y la poesía), y la idea de producción y posesión de objetos referida al arte y a la poesía, como objetivo gremial del colectivo de artistas.

Nuevos posicionamientos por parte de los artistas y revisiones colectivas de la definición de la práctica artística pueden re-ubicar al arte y la poesía más allá de sus modelos como sistemas de producción de nuevos objetos (contaminación eco-artística), como generadores de nuevos procesos, nuevas relaciones en torno a lo social y a lo perceptual compartido que creen nuevos espacios de relación y que preñen a los antiguos objetos de nuevos significados.

[II] PARTE SEGUNDA

DESARROLLO DE LOS ASPECTOS EXPERIMENTALES DE LA INVESTIGACIÓN

[II] 1 >FASE 1^a

COMPILACIÓN DE MUESTRAS

[II] 1 A LISTADO DE PUBLICACIONES AGRUPADO POR TEMAS

**[II] 1 B DATOS DE LAS PUBLICACIONES
FICHA GENERICA. DATOS DEL EDITOR**

[II] 2 >FASE 2^a

MARCO TOPOGRÁFICO DE LA SITUACIÓN EDITORIAL DE LA PV EN LA WEB

[II] 1 >FASE 1ª

COMPILACIÓN DE MUESTRAS

[II] 1 A LISTADO DE PUBLICACIONES AGRUPADO POR TEMAS

| | |
|--|-----|
| COMPILACIÓN DE WEBS | 130 |
| CONSIDERACIONES SOBRE LA CLASIFICACIÓN..... | 130 |
| Fuentes transversales | 133 |
| SELECCIÓN DE WEBS DIRECTAMENTE RELACIONADAS CON LAPV..... | 133 |
| Descripción de las secciones..... | 133 |
| Listado por temas..... | 134 |
| SELECCIÓN DE WEBS TRANSVERSALMENTE RELACIONADAS CON LA PV..... | 140 |
| Descripción de las secciones..... | 140 |
| Listado por temas..... | 142 |

Compilación de *webs*

Consideraciones sobre la clasificación

Para realizar este trabajo de compilación de *webs* relacionadas con la poesía visual desde la perspectiva planteada en esta investigación¹, hemos creado una tabla de temáticas con las que poder clasificar las diferentes y posibles tendencias con las que clasificar las publicaciones recogidas².

Para enfocar esta clasificación hemos tenido en cuenta algunas consideraciones:

- ☐ las publicaciones raramente son monotemáticas, es poco habitual encontrar publicaciones que sólo y exclusivamente se centren en la poesía visual como temática exclusiva
- ☐ por otro lado, existen diferentes enfoques editoriales sobre este tema, desde posiciones de presentación de proyectos de creación hasta ediciones que tienen un carácter de “archivo” tanto de obras como de textos
- ☐ es importante destacar que, desde nuestro punto de vista, entrarían en nuestro campo de observación publicaciones que no mencionan el término poesía visual, pero que sin embargo sí responden al modelo en el que nosotros ubicamos esta práctica artístico-literaria de difícil clasificación
- ☐ por otro lado, publicaciones que autodenominan sus contenidos como PV, a veces se alejan de nuestro modelo, o simplemente son de unos niveles de interés relativo

A la hora de clasificar temáticamente las publicaciones, hemos optado por el aspecto que nos ha parecido más significativo en nuestra apreciación de los contenidos, aún así muchas publicaciones podrían responder a más de una de las etiquetas de nuestra tabla.

Las deficiencias y problemas clasificatorios de nuestro modelo experimental de base de datos han sido el elemento de referencia para presentar, como una de las conclusiones de este estudio, un nuevo diseño de modelo de estructuración de base de datos, con el que entendemos, se podría establecer un sistema de clasificación y búsqueda más ajustado a la complejidad del campo editorial analizado (capítulo III, 1.b.2).

Se han respetado las tipologías de escritura de las denominaciones de las *webs*, respetando aspectos formales poco ortodoxos desde una perspectiva gramatical, pero que responden al carácter de las publicaciones, como la utilización no convencional de mayúsculas o minúsculas o la inclusión de signos o números.

En la dirección *URL* no siempre hemos optado por la dirección de la página índice, que habitualmente es la entrada principal a la publicación, ya que por diferentes consideraciones prácticas, hemos optado por establecer en algunos casos una referencia directa y específica a una sección dentro de una publicación más genérica.

Algunos de los valores previstos en nuestras tablas no han recogido en nuestra compilación de muestras ningún ejemplo. No tanto por que no existan publicaciones que recojan ese tema, como por el hecho de que no hemos considerado ninguna como específicamente destacable en ese campo por encima de otros temas tratado en la misma publicación.

¹ Es decir, entendiendo la poesía visual como un marco amplio que se conecta transversalmente con el arte y la tecnología, y que en el marco editorial que nos ocupa estaría relacionado con los posicionamientos de la edición independiente, entendida como un espacio autónomo de activismo cultural, donde se cuestionan aspectos como la autoría o la propiedad y que se manejan en coordenadas divergentes de los proyectos comerciales.

² Nuestra compilación no pretende, en ningún caso, ser exhaustiva, ya que este objetivo sería poco realista en el contexto de la *www* dada su inabarcable extensión. Hemos intentado recoger un conjunto de muestras suficientemente significativo que nos ha permitido establecer propuestas de modelos de clasificación.

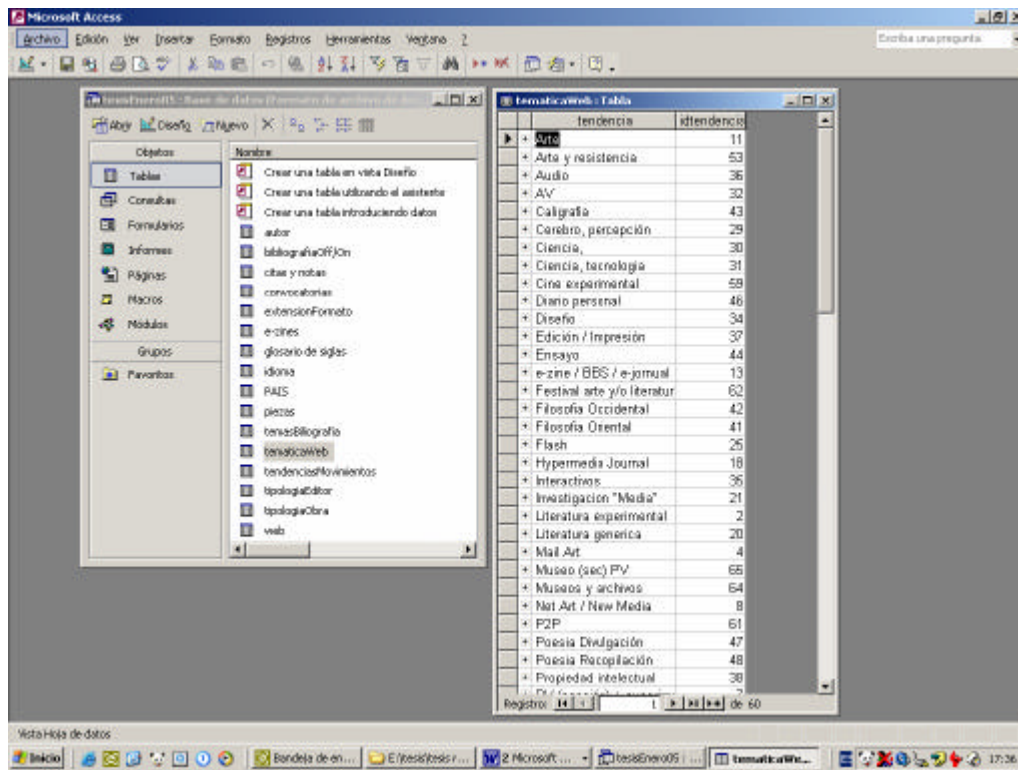
La última revisión de los contenidos de estas direcciones se ha realizado en enero de 2005, encontrándose diversos casos en los que las páginas han desaparecido de su ubicación original o lo han hecho definitivamente del entorno de la *web*. Hay que tener en cuenta que mucho del material al que nos referimos está mantenido por editores que no cuentan con un respaldo económico importante ni de las estructuras industriales y comerciales del ámbito editorial comercial.

En el apartado de **Apéndices IV. 3.** se presentan algunas de las publicaciones descargadas para su navegación *off line*, que están actualmente ausentes de la *web*.

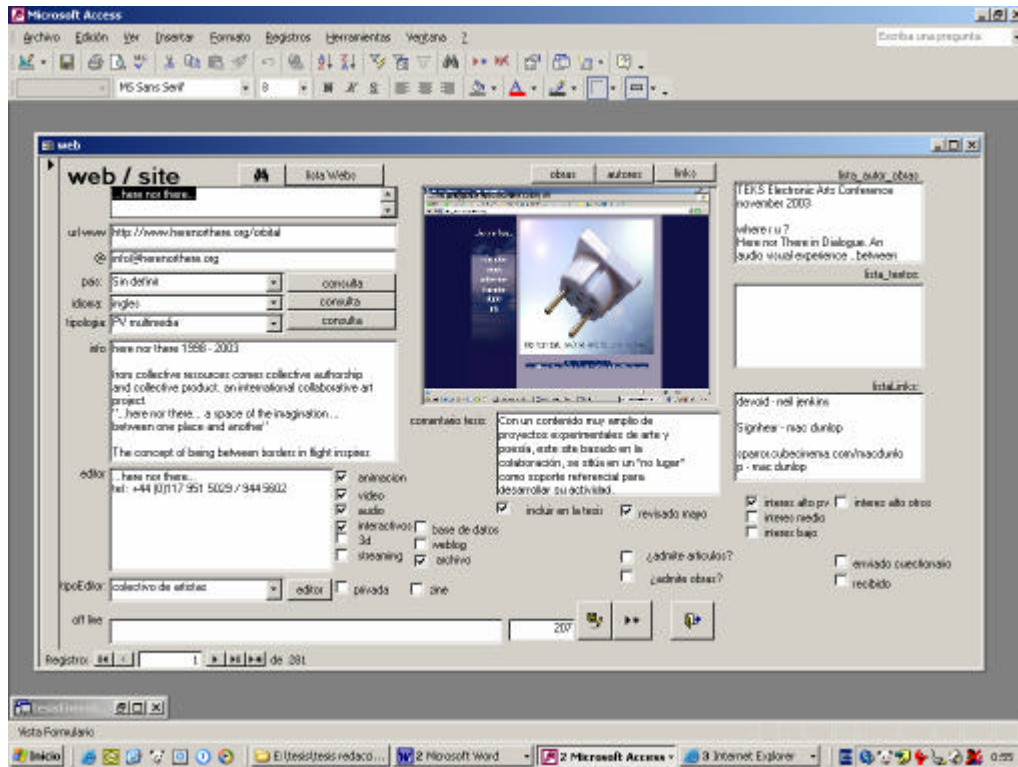
Tabla 1. Tablas de campos de catalogación

| | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| ARTE | PROPIEDAD INTELECTUAL |
| ARTE Y RESISTENCIA | PV (SECCIÓN) + EXPERIMENTAL |
| AUDIO | PV AUTOR / PÁGINA PERSONAL |
| AV | PV CERTAMEN / EXPOSICIÓN |
| CALIGRAFÍA | PV DIVULGATIVA |
| CEREBRO, PERCEPCIÓN | PV EDUCACIÓN |
| CIENCIA, | PV EDUCACIÓN INFANTIL |
| CIENCIA, TECNOLOGÍA | PV ENLACES |
| CINE EXPERIMENTAL | PV EXPOSICIÓN |
| DIARIO PERSONAL | PV E-ZINE (VERSIÓN) ONLINE |
| DISEÑO | PV FORO, BBS, LISTA @ |
| EDICIÓN / IMPRESIÓN | PV GALERÍA (VERSIÓN) ONLINE |
| ENSAYO | PV GALERÍA ONLINE |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | PV HIPERTEXTUALIDAD |
| FESTIVAL ARTE Y/O LITERATURA | PV MAIL ART |
| FILOSOFÍA OCCIDENTAL | PV MULTIMEDIA |
| FILOSOFÍA ORIENTAL | PV OBRA VISUAL GRÁFICA (PRE-NET) |
| FLASH | PV POESÍA FONÉTICA/ SONORA |
| HYPERMEDIA JOURNAL | PV PROYECTOS DE CREACIÓN |
| INTERACTIVOS | PV RECOPILOTORIA |
| INVESTIGACIÓN "MEDIA" | PV TEMA: AUTOR |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | PV TEORÍA, INVESTIGACIÓN |
| LITERATURA GENÉRICA | RADIO EXPERIMENTAL |
| MAIL ART | REALIDAD VIRTUAL |
| MUSEO (SEC) PV | TECNOLOGÍA, INFORMÁTICA + WEB |
| MUSEOS Y ARCHIVOS | TIPOGRAFÍA |
| NET ART / NEW MEDIA | TIPOGRAFÍA EN MOVIMIENTO |
| P2P | TV EXPERIMENTAL |
| POESÍA DIVULGACIÓN | WEB LOG |
| POESÍA RECOPILOTACIÓN | WIKI |

Imagen 1. Base de datos experimental



BASE DE DATOS EXPERIMENTAL, ARRIBA TABLAS DE CALASIFICACION DE LOS *SITES* Y ABAJO FORMIULARIO DE ENTRADA DE DATOS PARA LA CLASIFICACION DE LAS PUBLICACIONES



Fuentes transversales

En nuestra compilación hemos querido incluir publicaciones que, aunque no responden directamente a nuestra clasificación de PV, se encuentran relacionadas con su campo de influencia en un sentido o en otro, como pueden ser los aspectos morfológicos de la escritura como la caligrafía y la tipografía, los aspectos relacionados con el arte y la poesía experimental de un modo más genérico, o los aspectos relacionados con la problemática de la edición independiente en la web, entre los que hemos incluido referencias de carácter tecnológico o teórico.

Selección de webs directamente relacionadas con la PV

Un primer sector de tendencias la formarían las publicaciones que directamente se relacionan con la poesía visual.

Descripción de las secciones

| | |
|----------------------------------|--|
| PV (SECCIÓN) + EXPERIMENTAL | <i>Publicaciones genéricas de poesía con una sección importante relacionada con la PV</i> |
| PV AUTOR / PÁGINA PERSONAL | <i>Publicaciones relacionadas con la PV, editadas por el mismo autor de la obra que se presenta</i> |
| PV CERTAMEN / EXPOSICIÓN | <i>Publicaciones relacionadas con exposiciones o certámenes</i> |
| PV DIVULGATIVA | <i>Publicaciones de carácter divulgativa</i> |
| PV EDUCACION | <i>Enfocadas a la promoción pedagógica de modo genérico</i> |
| PV EDUCACION INFANTIL | <i>Enfocadas a la promoción pedagógica para un publico infantil</i> |
| PV ENLACES | <i>Cuando el interés de la publicación es su sistema de enlaces</i> |
| PV EXPOSICIÓN | <i>Exposiciones específicas de PV en la web</i> |
| PV E-ZINE (VERSION) ONLINE | <i>E-zines especializados de PV</i> |
| PV FORO, BBS, LISTA @ | <i>Espacios de debate organizados a través de foros de discusión, de listas de distribución de correo electrónico, o de Bulletin Board System (Tablones de Anuncios Electrónicos)</i> |
| PV GALERIA (VERSION) ONLINE | <i>Versiones en la web de galerías físicas con contenidos de PV</i> |
| PV GALERIA ONLINE | <i>Galerías de PV que sólo existen en la web</i> |
| PV HIPERTEXTUALIDAD | <i>Espacios con contenidos centrados en la práctica o la teoría de la hipertextualidad</i> |
| PV MAIL ART | <i>Espacios donde coexisten la PV y las prácticas del Mail art</i> |
| PV MULTIMEDIA | <i>Publicaciones donde los contenidos en PV, tienen un soporte multimedia, están creados para la www específicamente o para soportes digitales</i> |
| PV OBRA VISUAL GRAFICA (PRE-NET) | <i>Publicaciones donde los contenidos en PV son básicamente versiones digitalizadas de obras impresas, objetos o partituras</i> |
| PV POESIA FONETICA/ SONORA | <i>Cuando el interés de la publicación se centra en los aspectos relacionados con la expresión sonora de la PV</i> |
| PV PROYECTOS DE CREACION | <i>Publicaciones que presentan principalmente proyectos actuales de creación</i> |
| PV RECOMPILATORIA | <i>Espacios de compilación y archivo de proyectos teóricos y poéticos - artísticos , relacionados con la PV</i> |
| PV TEMA: AUTOR | <i>Espacios monográficos dedicados a un autor , no editados por el autor al que se refieren</i> |
| PV TEORIA, INVESTIGACION | <i>Cuando la publicación principalmente se centra en aspectos teóricos relacionados con el tema</i> |

Listado por temas

| TIPOLOGÍA | SITE | URL | @ |
|-----------------------------------|--|---|------------------------------|
| PV (SECCIÓN) + EXPERIMENTAL | BLOCOS ONLINE | HTTP://WWW.BLOCOSONLINE.COM.BR/LITERATURA/POESIA/INDEXENG.HTM | BLOCOS@BLOCOSONLINE.COM.BR |
| PV (SECCIÓN) + EXPERIMENTAL | WORD CIRCUITS | HTTP://WWW.WORDCIRCUITS.COM/INDEX.HTML | KENDALL@WORDCIRCUITS.COM |
| PV (SECCIÓN) + EXPERIMENTAL | POESIS | HTTP://WWW.P0ES1S.NET/POETICS/START.HTML | FWBLOCK@UNI-KASSEL.DE |
| PV AUTOR / PÁGINA PERSONAL | FERNANDO MILLAN | WWW.FERNANDOMILLAN.ORG | FERNANDO.MILLAN@WANADOO.ES |
| PV AUTOR / PÁGINA PERSONAL | PACOPINO | HTTP://WWW.GARAJE.YA.COM/PACOPINO/PUBLIC_HTML/HOME.HTM | FRANCISCO_PINO@AIRTEL.NET |
| PV AUTOR / PÁGINA PERSONAL | GABRIEL CORCHERO | HTTP://WWW.GABRIELCORCHERO.ORG/ART/INDEX.HTML | CONCEPT@GABRIELCORCHERO.ORG |
| PV AUTOR / PÁGINA PERSONAL | ART INCUBE | HTTP://THING.AT/PERFORMANCE-INDEX/ARTINCUBE.HTML | |
| PV AUTOR / PÁGINA PERSONAL | VICTOR CARBAJO | WWW.CARBAJO.NET\INDEX.HTM | CARBAJO@CARBAJO.NET |
| PV CERTAMEN /EXPOSICIÓN | POESIA INTERSIGNOS DO IMPRESSO AO SONORO E AODIGITAL | HTTP://WWW.PUCSP.BR/POS/COS/EPE/MOSTRA/INDEX.HTML | |
| PV CERTAMEN /EXPOSICIÓN | 7º ENCUENTRO INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL, SONORA Y EXPERIMENTAL | HTTP://WWW.POESIAVISUAL.COM.AR/ | |
| PV CERTAMEN /EXPOSICIÓN | JOAN BROSSA O LA REVUELTA POÉTICA | HTTP://WWW.UOC.EDU/LLETRA/ESP/EXPO/JOANBROSSA/PORTADA.HTML | |
| PV CERTAMEN /EXPOSICIÓN | AV TEXT FEST | HTTP://WWW.ANGELFIRE.COM/TX\AVTEXTFEST | AVTEXTFEST@ANGELFIRE.COM |
| PV CERTAMEN /EXPOSICIÓN | EPM, FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESIA DE MEDELLIN | HTTP://WWW.EPM.NET.CO/VII/FESTIVALPOESIA/INDEX.HTML | PROMETEO@EPM.NET.CO |
| PV DIVULGATIVA | POESIA VISUAL | HTTP://WWW.XATIRE.COM/BABILONIA | BABILON@SERVIDEX.COM |
| PV DIVULGATIVA | PROPOST, PROJECTES POETICS SENSE TÍTOL | WWW.PROPOST.ORG\ABOUT.HTM | PROPOST@PROPOST.ORG |
| PV DIVULGATIVA | EPE ESTÚDIO DE POESÍA EXPERIMENTAL | HTTP://WWW.PUCSP.BR/POS/COS/EPE/#TOP | |
| PV DIVULGATIVA | LIGHT & DUST ANTHOLOGY OF POETRY | HTTP://WWW.THING.NET/~GRIST/L&D/LIGHTHOM.HTM | LNDB@CONCENTRIC.NET |
| PV DIVULGATIVA | LETRISTE PAGES | HTTP://WWW.THING.NET/~GRIST/L&D/LETRIST/LETRIST.HTM | |
| PV DIVULGATIVA | LENGUAS LIBRES LENGUAS | HTTP://WWW.PRTC.NET/~SATURNO/ | SATURNO@PRTC.NET |
| PV DIVULGATIVA | MUSEUM OF THE ESSENTIAL AND BEYOND THAT | HTTP://WWW.ARTEONLINE.ARQ.BR | ARTEONLINE@ARTEONLINE.ARQ.BR |
| | | | |

| | | | |
|-------------------------------|---|--|--|
| PV DIVULGATIVA | ZN ZINE NEW MEDIA A JOURNAL OF NEW MEDIA EXPERIMENTAL VISUAL LITERARY THEORY PRACTICE | HTTP://WWW.WARNELL.COM/ZINEN/ZN_WE B02.HTM | TED@ZINEN.SUBMISSIONS@ZINEN |
| PV DIVULGATIVA | POLIPOESIA | HTTP://WWW.BARCELONAATTRACTIONS.CO M/CONGRESI.HTML | SISSII@TERRA.ES |
| PV DIVULGATIVA | EPC ELECTRONIC POETRY CENTER, STATE UNIVERSITY OF NEW YORK | HTTP://EPC.BUFFALO.EDU/ | WEBMASTER@ACSU.BUFFALO.EDU |
| PV DIVULGATIVA | C IBER & POEMAS | HTTP://WWW.CIBERPOESIA.COM.BR/INDEX 2.HTM | |
| PV DIVULGATIVA | POEMSTHATGO | HTTP://WWW.POEMSTHATGO.COM | EDITORS@POEMSTHATGO.COM |
| PV DIVULGATIVA | KALDRON KALDRON NEW HOME FOR NORTH AMERICA'S LONGEST RUNNING VISUAL POETRY MAGAZINE | HTTP://WWW.THING.NET/~GRIST/L&D/KALDRON.HTM | |
| PV DIVULGATIVA | WWW.ASCII-ART.COM | HTTP://WWW.GEOCITIES.COM/SoHo/7373 / HTTP://WWW.GEOCITIES.COM/SoHo/7373 /HISTORY.HTM#TYPOGRAPHY | |
| PV DIVULGATIVA | STTARGATE.COM | HTTP://WWW.STTARGATE.COM/POESIA_VISUAL/VISUAL_APOES_VIS_INDEX.HTM | STTARGATE@STTARGATE.COM |
| PV DIVULGATIVA | PORTAL DE POESIA | HTTP://WWW.PORTALDEPOESIA.COM/VISUAL_EXP.HTM | WEBMASTER@PORTALDEPOESIA.COM |
| PV EDUCACIÓN | VERBALIA | HTTP://WWW.VILAWEB.COM/VERBALIA/ESP/INDEX.HTML | APORTA@VERBALIA.COM |
| PV EDUCACIÓN | COLLAGE ART DEDICATED TO THE ART OF COLLAGE | HTTP://WWW.COLLAGEART.ORG/ | JONATHAN@TALBOT1.COM |
| PV EDUCACIÓN INFANTIL | WEBQUEST | HTTP://WWW.ARCHES.UGA.EDU/~KACYLYN/WEBQUEST/ | KACYLYN98@AOL.COM |
| PV ENLACES | PLIEGOS DE OPINIÓN | HTTP://WWW.PLIEGOSDEOPINION.NET/PDO6/BARANDAL6/POESIAVIS.HTM | EDITOR@PLIEGOSDEOPINION.NET |
| PV ENLACES | LITERATURE UNBOUND A GUIDE TO LITERARY RESOURCES ON THE Web | HTTP://WWW.WORDCIRCUITS.COM/LITERATURE/INDEX.HTML | KENDALL@WORDCIRCUITS.COM |
| PV EXPOSICIÓN | BRAZILIAN VISUAL POETRY | HTTP://WWW.IMEDIATA.COM/BVP/ | INFO@IMEDIATA.COM INFO@IMEDIATA.COM |
| PV E-ZINE (VERSIÓN) ON LINE | LA TZARA REVISTA DE POESÍA VISUAL EXPERIMENTAL | HTTP://WWW.POESIAVISUAL.COM.AR/LA_TZARA/INDEX.HTM | PAZHILDA@YAHOO.COM.AR ROMERO@INTERMEDIA.COM.AR |
| PV FORO, BBS, LISTA @ | FORUM POÉTICO MUNDIAL | HTTP://WWW.FORUMPOETICOMUNDIAL.HPG.COM.BR | BCHICOMENDES@BOL.COM.BR#HTTP://BCHICOMENDES@BOL.CO |
| PV FORO, BBS, LISTA @ | FAF FINE ART FORUM ART + TECHNOLOGY NET NEWS | HTTP://WWW.FINEARTFORUM.ORG/ | |
| PV FORO, BBS, LISTA @ | THE THING | HTTP://BBS.THING.NET/LOGIN.THING# | NFO@THING.NET |
| PV FORO, BBS, LISTA @ | ALIENFLOWER | HTTP://WWW.ALIENFLOWER.ORG/ | JANAN@ALIENFLOWER.ORG |
| PV GALLERIA (VERSIÓN) ON LINE | THE DIGITAL POCKET GALLERY | HTTP://WWW.IKATUN.COM/DIGITALPOCKETGALLERY/ABOUT.HTM | DIGITALPOCKETS@IKATUN.COM |
| PV GALLERIA (VERSIÓN) ON LINE | FUNDACIÓ JOAN BROSSA | HTTP://WWW.FUNDACIO-JOAN-BROSSA.ORG | JOANBROSSA@FUNDACIO-JOAN-BROSSA.ORG |
| PV GALERÍA ON LINE | ARCHIVES | HTTP://PERSO.EASYNET.FR/~CARRELIB/ | CARRELIB@EASYNET.FR |

| | | | |
|----------------------------------|--|---|---|
| PV GALERÍA ON LINE | ART-WEBSITE.COM | HTTP://WWW.ART-WEBSITE.COM/EXPOSICIONES/EXPOSICIONES.HTM | DIRECCION@ART-WEBSITE.COM |
| PV GALERÍA ON LINE | SALA ALTAMIRA ALTAMIRA CAVE | HTTP://WWW.ALTAMIRACAVE.COM/INDEX.HTM | JDIAZINFANTE@ALTAMIRACAVE.COM |
| PV GALERÍA ON LINE | MUSEO DE POESIA VISUAL | HTTP://WWW.FORTUNECITY.ES/SOPA/GALLI-NASYGALLOS/3/INDEX.HTML | MVPOET@AOL.COM SCHILSAN@KNUUT.DE |
| PV GALERÍA ON LINE | CENTRO DE ARTE MODERNO SALA APTA | WWW.CAM.ORG.AR | INFO@CAM.ORG.AR |
| PV HIPERTEXTUALIDAD | THE BOOK AFTER THE BOOK | HTTP://WWW.DESVIRTUAL.COM/GISELLE/ | |
| PV MAIL ART | MERTZ MAIL, ABAFORUM | HTTP://WWW.MERZMAIL.NET/ | MERZBCN@YAHOO.ES CORREO@MERZMAIL.NET |
| PV MAIL ART | ELECTRONIC MUSEUM OF MAIL ART EMMA | HTTP://HOME.ACTLAB.UTEXAS.EDU/EMMA/ | JACKKID@PCLINK.COM |
| PV MAIL ART | BOEK.861 BOLETÍN OFICIAL DEL TALLER DEL SOL | HTTP://BOEK861.COM/ | CESAR@BOEK86 |
| PV MAIL ART | NEO DADA | HTTP://WWW.NEODADA.NET | |
| PV MAIL ART | ARTECORREO VORTICE | HTTP://WWW.VORTICEARGENTINA.COM.AR/ | MAILART@VORTICEARGENTINA.COM.AR |
| PV MAIL ART | ARTE POSTAL | HTTP://WWW.ARTEPOSTAL.ORG.MX | GYPEIZ@ARTEPOSTAL.ORG.MX |
| PV MAIL ART | VORTICE ARGENTINA | HTTP://WWW.VORTICEARGENTINA.COM.AR/PUBLICACIONES/INDEX.HTML | MAILART@VORTICEARGENTINA.COM.AR |
| PV MULTIMEDIA | EDUARDO KAC | HTTP://WWW.EKAC.ORG/INDEX.HTML | EKAC@ARTIC.EDU |
| PV MULTIMEDIA | THE CYBERPOET PROJECT | HTTP://EMEDIA.EXPERIMEDIA.VIC.GOV.AU/CYBERPOET/INDEX.HTML | K.ZERVOS@MAILBOX.GU.EDU.AU |
| PV MULTIMEDIA | 3VITRE ARCHIVO DI POLIPOESIA | HTTP://WWW.III.IT/3VITRE/ | 3VITRE@III.IT |
| PV MULTIMEDIA | ALEUYAR | HTTP://WWW.CTV.ES/USERS/JCGBAD/ | JCGBAD@CTV.ES |
| PV MULTIMEDIA | KOMNINOS KONSTANTINOS ZERVOS'S BOOKMARKS | HTTP://WWW.GU.EDU.AU/SCHOOL/ART/TEXT/OCT97/BMKKZ.HTM#AOP | TEXT@MAILBOX.GU.EDU.AU |
| PV MULTIMEDIA | ... HERE NOR THERE... | HTTP://WWW.HERENORTHERE.ORG/ORBITAL | INFO@HERENORTHERE.ORG |
| PV MULTIMEDIA | WR-EYE-TINGS SCRATCHPAD | HTTP://WWW.BURNINGPRESS.ORG/WREYETING/INDEX.HTML | REQUESTS@CEDAR.MIYAZAKI-MU.AC.JP |
| PV MULTIMEDIA | A ROOM WITHOUT WALLS | HTTP://WWW.WARNELL.COM/ROOM/ALI_FOY.HTM | |
| PV MULTIMEDIA | CTRLALTD.ORG L-FOUNDATION | HTTP://WWW.CTRLALTD.ORG/INDEX.HTM L HTTP://WWW.LFOUNDATION.ORG/NDX.HTM L | EMAIL@CTRLALTD.ORG |
| PV MULTIMEDIA | THE BANNER ART COLLECTIVE | HTTP://WWW.BANNERART.ORG/ | CONTACT@BANNERART.ORG. |
| PV OBRA VISUAL GRAFICA (PRE-NET) | XEXOXIAL EDITIONS | HTTP://WWW.XEXOXIAL.ORG/XEXOXIAL/XEXOXIAL.HTML | DTV@MWT.NET |
| PV OBRA VISUAL GRAFICA (PRE-NET) | JOHN M. BENNETT | HTTP://WWW.JOHNMBENNETT.NET/VISUALPOETRY1_JOHNMBENNETT.HTML | BENNETT.23@OSU.EDU |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | RE: WORDS AND WORKS | HTTP://NETARTEFACT.DE/REPOEM/RE.HTM L | |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | BEING HUMAN | HTTP://WWW.MOBILEGAZE.COM/UTOPIA | |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | LOSS PEQUEÑO GLAZIER OBRAS CINÉTICAS & VISUALES | HTTP://WINGS.BUFFALO.EDU/EPC/AUTHORS/GLAZIER/VIZ/ | |

| | | | |
|--------------------------|---|---|--------------------------------|
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | NITRIC INTERACTIVE | HTTP://NITRIC.COM/ | INFO@NITRIC.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | LOW PROBABILITY OF RACOONS PETER HOWARD'S SITE OF POEMS AND POETRY RESOURCES. | HTTP://WWW.HPHOWARD.DEMON.CO.UK/POETRY/ | WEBMASTER@HPHOWARD.DEMON.CO.UK |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | ABSHURLING COUGH | HTTP://WWW.SWB.DE/PERSONAL/ABS/AC-02.HTML | R.GOLCHERT@ABS.SWB.DE |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | AUGUSTO DE CAMPOS | WWW.UOL.COM.BR/AUGUSTODECAMPOS/HOME.HTM | |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | ATAVAR | HTTP://WWW.ATAVAR.COM/ | MICHAEL@ATAVAR.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | MODELIA | HTTP://WWW.MODEDIA.COM.AR/ | LAURA@MODEDIA.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | MYCITY | HTTP://WWW.MYCITY.COM.BR/MYCITYSITES/RIO_DE_JANEIRO/ | ANDREVALLIAS@REFAZENDA.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | VISPO LANGUAGE: EXPERIMENTAL VISUAL POETRY, | HTTP://WWW.VISPO.COM | JIM@VISPO.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | ARTE VISUAL | HTTP://WWW.LIQUIDBOX.COM.BR/ARTEVISUAL/INDEX.HTM | ARTEVISUAL@LIQUIDBOX.COM.BR. |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | BORN MAGAZINE ART AND LITERATURE TOGETHER | WWW.BORNMAGAZINE.ORG | EDITOR@BORNMAGAZINE.ORG |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | POESIA SALVAJE .COM | HTTP://WWW.POESIASALVAJE.COM HTTP://WWW.BARRIODELCARMEN.NET/POESIASALVAJE/ | SALVAJE@POESIASALVAJE.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | BARTOLOMÉ FERRANDO | HTTP://WWW.BFERRANDO.NET/ | BARTFERRANDO@YAHOO.ES |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | ARRAS...: NEW MEDIA POETRY AND POETICS:... | HTTP://WWW.ARRAS.NET/ | BSTEFANS@ARRAS.NET |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | REFAZENDA (PROYECTO DE VALLIAS) | HTTP://WWW.REFAZENDA.COM/ALEER/ | ANDREVALLIAS@REFAZENDA.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | ROBERT KENDALL | HTTP://WORDCIRCUITS.COM/KENDALL/ | KENDALL@WORDCIRCUITS.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | SLAM POETRY PICTURES | HTTP://WWW.SLAMPOETRYPICTURES.DE | |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | ANDRE VALLIAS | HTTP://WWW.ANDREVALLIAS.COM/SITE/LINKS/INDEX.HTM | ANDREVALLIAS@REFAZENDA.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | SPIDERTANGLE | HTTP://WWW.SPIDERTANGLE.NET | DTV@MWT.NET |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | SYLVIE FERRE | HTTP://WWW.SYLVIE-FERRE.COM | SYLVIE.FERRE@ADELI.BIZ |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | TARTARUGO | HTTP://WWW.GEOCITIES.COM/TARTARUG/ | TARTARUG@TELELINE.ES |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | ADELEART HOME | WWW.ADELEART.COM/NOTPOEMS.HTML | ADELE@ADELEART.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | TIPOEMAS Y ANIPOEMAS | HTTP://AMURIBE.TRIPOD.COM/ | ANAMARIAURIBE@HOTMAIL.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | ABSURDISTICHE LIGA | HTTP://WWW.SWB.DE/PERSONAL/ABS/INDEX.HTML | R.GOLCHERT@ABS.SWB.DE |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | PÓEZIA - EX-POEMS | HTTP://WWW.ANA-B.COM/ | ANA@ANA-B.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | JAKA ZELEZNIKAR JAKA.ORG ART VECTORS OF LANGUAGE EXPRESSION | HTTP://WWW.JAKA.ORG/ | JAKA@JAKA.ORG |
| | | | |

| | | | |
|--------------------------|--|--|-------------------------------|
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | WILTON A ZEVEDO | HTTP://WWW.WILTONAZEVEDO.COM.BR/ | WILTON@MACKENZIE.COM.BR |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | DAVINIO ART ELECTRONICS, KARENINA.IT | HTTP://SPACE.TIN.IT/ARTE/CPREZI/ | CLPREZI@TIN.IT DAVINIO@TIN.IT |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | HANS BRAUMÜLLER : P AINTING, VIRTUAL AND V ISUAL POETRY , NETWORKING ART P ROJECTS | HTTP://WWW.CROSSES.NET/HANS_B/ | BRAUMUELLER@CROSSES.NET |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN |][SELEC][TEXT | HTTP://NETWURKERZ.DE/MEZ/SELECTEXT | |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | GLAZNOST | HTTP://WWW.GLAZNOST.COM/ | NUCLEUS@TYPORGANISM.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | GHOST C ITY | HTTP://WWW.GHOSTCITY.COM | |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | DAN WABER | HTTP://VISPO.COM/GUESTS/DANWABER/IN DEX.HTML | WABER@IQUEST.NET |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | A UTOE DICIONES A NILINA | HTTP://ANILINA.VIRTUALAVE.NET/(???) | SOBACULCHA@MIXMAIL.COM |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | HEKTOR.NET | HTTP://WWW.HEKTOR.NET | |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | JORG P IRINGER | HTTP://JOERG.PIRINGER.NET/ | JOERG@PIRINGER.NET |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | BURNING PRESS , E XPERIMENTAL & I NTERMEDIA L LITERATURES | HTTP://WWW.BURNINGPRESS.ORG/ | LUIGI@BURNINGPRESS.ORG |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | KARENINA.IT | WWW.GEOCITIES.COM/PARIS/LIGHTS/7323/KARENINARIVISTA.HTML | CLPREZI@TIN.IT |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | ELECTION- Z.COM | WWW.X-TR-M-ART.COM | |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | DAVID KNOEBEL , C LICK POETRY | HTTP://HOME.PTD.NET/~CLKPOET/ | CLKPOET@PTDPROLOG.NET |
| PV PROYECTOS DE CREACIÓN | I NNER E YE | HTTP://WWW.INNEREYE.NET/ | TOTH@PIPELINE.COM |
| PV RECOPILOTORIA | UBUWEB V ISUAL- CONCRETE-SOUND | HTTP://WWW.UBU.COM/ | SLASH_UBU@UBU.COM |
| PV RECOPILOTORIA | ARCHIVO DE P OESIA E XPERIMENTAL | HTTP://WWW.PUCSP.BR/POS/COS/EPE/APE/INDEX.HTML | |
| PV RECOPILOTORIA | T.A.P.I.N. | HTTP://MEMBRES.LYCOS.FR/TAPIN/ | TAPINBOX@AOL.COM |
| PV RECOPILOTORIA | BRAZILIAN DIGITAL ART AND P OETRY ON THE W E B COMPILED BY JORGE LUIZ A NTONIO | HTTP://WWW.VISPO.COM/ MISC/ BRAZILIAN DIGITALPOETRY.HTM | JLANTONIO@UOL.COM.BR |
| PV RECOPILOTORIA | CONCRETE-V ISUAL POETRY | HTTP://WWW.GARDENDIGEST.COM/CONCRETE/CONCR1.HTM | MPG3@EGREENWAY.COM |
| PV RECOPILOTORIA | JOAN BROSSA, POETA | HTTP://WWW.JOANBROSSA.ORG/INDEX.HT M | WEBMASTER@JOANBROSSA.ORG |
| PV RECOPILOTORIA | T HE SACKNER A RCHIVE OF C ONCRETE AND V ISUAL P OETRY | HTTP://WWW.REDISCOV.COM/SACKNER.HT M | DAVE@REDISCOV.COM/ |
| PV RECOPILOTORIA | ELD, E LECTRONIC LITERATURE D IRECTORY | HTTP://DIRECTORY.ELITERATURE.ORG/ | DIRECTORY@ELITERATURE.ORG |
| PV RECOPILOTORIA | LIGHT AND DUST M OBILE A NTHOLOGY OF P OETRY | HTTP://WWW.CONCENTRIC.NET/~LNDB/PA DIN/LCPKINT.HTM | |

| | | | |
|-------------------------------------|--|---|--------------------------------|
| <i>PV TEMA: AUTOR</i> | THE E STATE OF KEITH HARING | HTTP://WWW.HARING.COM/ART/MORPH/FLA SH1.HTM | KEITH@HARING.COM |
| <i>PV TEMA: AUTOR</i> | FERNANDO A GUIAR | HTTP://WWW1.TERRAVISTA.PT/MEIAPRAIA /4180/AGUIAR1.HTM | FERNANDOAGUIAR@NETCABO.PT |
| <i>PV TEMA: AUTOR</i> | PARRANICANOR, WEB&ANTIWEB | WWW.ANTIWEB.CL\INDEX.HTM | CONTACTO@ANTIWEB.CL |
| <i>PV TEORÍA, INVESTIGACIÓN</i> | THE CADRE LABORATORY FOR NEW MEDIA | HTTP://CADRE.SJSU.EDU/ | |
| <i>PV TEORÍA, INVESTIGACIÓN</i> | DR. CHRISTIAN SCHOLZ | WWW.FEN- NET.DE\CHRISTIAN.SCHOLZ\FIRSTPAGE.HT ML | CHRISTIAN.SCHOLZ@FEN.BAYNET.DE |
| <i>PV TEORÍA, INVESTIGACIÓN</i> | LADISLAO PABLO GYORI | HTTP://WWW.POSTYPOGRAPHIKA.COM/MEN U-SP1/GENEROS/VPOESIA/MENU-SP.HTM | |
| | | | |

Selección de webs transversalmente relacionadas con la PV

Descripción de las secciones

| | |
|-----------------------------------|--|
| ARTE | <i>Publicaciones centradas en movimientos y tendencias artísticas con conexión con la PV</i> |
| ARTE Y RESISTENCIA | <i>Publicaciones donde el tema es central es el cuestionamiento de las estructuras del arte dentro el contexto social</i> |
| AUDIO | <i>Publicaciones donde se plantea el sonido como sistema técnico o teórico, o que tiene contenidos de audio interesantes en relación a la PV</i> |
| AV | <i>Publicaciones relacionadas con el ámbito AV como sistema técnico o teórico o que tiene contenidos AV interesantes en relación a la PV</i> |
| CALIGRAFÍA | <i>Espacios dedicados a la práctica o el estudio de la caligrafía</i> |
| CEREBRO, PERCEPCIÓN | <i>Publicaciones teóricas relacionadas con el estudio del cerebro y los sistemas perceptivos</i> |
| CIENTIA, TECNOLOGIA | <i>Publicaciones de contenido científico o tecnológico .con conexión a los temas de la investigación</i> |
| CINE EXPERIMENTAL | <i>Espacios dedicados al cine experimental y otras expresiones artísticas relacionadas con la imagen en movimiento</i> |
| DIARIO PERSONAL | <i>Publicaciones de carácter personal autobiográfico y autoreferencial, con un enfoque cercano a la PV</i> |
| DISEÑO | <i>Espacios dedicados al diseño gráfico</i> |
| EDICIÓN / IMPRESIÓN | <i>Espacios dedicados a la edición o la impresión</i> |
| ENSAYO | <i>Espacios de contenido teórico relacionados con la investigación de la tesis</i> |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENERICOS | <i>Revistas electrónicas y otras publicaciones on line, conectadas indirectamente con la PV</i> |
| FESTIVAL ARTE Y/O LITERATURA | <i>Festivales de arte y literatura</i> |
| FILOSOFÍA OCCIDENTAL | <i>Espacios con contenidos teóricos relacionados con la filosofía occidental</i> |
| FILOSOFÍA ORIENTAL | <i>Espacios con contenidos teóricos relacionados con la filosofía oriental</i> |
| FLASH | <i>Publicaciones dedicadas a la presentación de proyectos interactivos realizados con tecnología flash, o a su difusión tecnológica</i> |
| HYPERMEDIA JOURNAL | <i>Diarios hipertextuales</i> |
| INTERACTIVOS | <i>Páginas con contenidos interactivos</i> |
| INVESTIGACIÓN "MEDIA" | <i>Páginas de investigación teórico práctica de los new media</i> |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | <i>Con contenidos específicos de literatura experimental</i> |
| LITERATURA GENERICA | <i>Con contenidos genéricos de literatura</i> |
| MAIL ART | <i>Específicas de Mail art</i> |
| MUSEO (SEC) PV | <i>Publicaciones de museos, con secciones de PV</i> |
| MUSEOS Y ARCHIVOS | <i>Archivos y museos</i> |
| NET ART / NEW MEDIA | <i>Proyectos creación de de net art y new media</i> |
| P2P | <i>Peer-to-Peer, página de intercambio de archivos</i> |
| POESÍA DIVULGACIÓN | <i>Página divulgativas de poesía genérica</i> |
| POESÍA RECOMPILACIÓN | <i>Páginas recopilatoria de poesía genérica</i> |
| PROPIEDAD INTELECTUAL | <i>Espacios especializados en la problemática de la autoría y de la propiedad intelectual</i> |
| RADIO EXPERIMENTAL | <i>Rádios experimentales on line</i> |
| REALIDAD VIRTUAL | <i>Espacios de realidad virtual</i> |
| TECNOLOGÍA, INFORMÁTICA + WEB | <i>Espacios de estudio y difusión relacionados con la tecnología web</i> |

| | |
|--------------------------|---|
| TIPOGRAFÍA | <i>Publicaciones de estudio y divulgación de la tipografía</i> |
| TIPOGRAFÍA EN MOVIMIENTO | <i>Espacios donde la temática y la presentación de proyectos esta relacionada con la tipografía en movimiento</i> |
| TV EXPERIMENTAL | <i>Televisiones experimentales on line</i> |
| WEB LOG | <i>Diarios personales, que admiten comentarios de los espectadores, con planteamientos temáticos relacionados con la poesía visual o campos afines tratados en la investigación</i> |
| WIKI | <i>Espacios de construcción colectiva , editadas por los espectadores</i> |

Listado por temas

| TIPOLOGÍA | SITE | URL | @ |
|--------------------|---|---|---|
| ARTE | MAAP MULTIMEDIA ART ASIA PACIFIC | HTTP://WWW.SOUNDDSIGN.UNIMELB.EDU.AU/WEB/BLOGS/P000444B.HTM | R.BANDT@UNIMELB.EDU.AU |
| ARTE | THE HYPERMEDIA RESEARCH CENTRE | HTTP://WWW.HRC.WMIN.AC.UK/ | |
| ARTE | ALTERNATIVE TRADITIONS IN THE CONTEMPORARY ARTS: SUBJUGATED KNOWLEDGES AND THE BALANCE OF POWER | HTTP://SDRC.LIB.UIOWA.EDU/ATCA/SUBJUGATED/COVER.HTM | |
| ARTE | ANDREW ROWBOTTOM, EVOLUTIONARY ART | HTTP://WWW.NETLINK.CO.UK/~SNAFFLE/FORM/ EVOLUTIO.HTML | RUMMY@SNAFFLE.DEMON.CO.UK |
| ARTE | ROGELIO LOPEZ CUENCA | MALAGANA@TELELINE.ES | MALAGANA@TELELINE.ES |
| ARTE | ART BRUT (AL) L'ART ABRUPT DE LAURANNE | HTTP://LAURANNE.LAURANNE.FREE.FR/LIENS/LITERATURE.HTM | |
| ARTE | ART CRIMES THE WRITING ON THE WALL | HTTP://WWW.GRAFFITI.ORG/ | LINKS@GRAFFITI.ORG |
| ARTE | POESIA ZIONARTE, POETIDAZIONE.IT | HTTP://POETIDAZIONE.IT | POETIDAZIONE@POETIDAZIONE.IT |
| ARTE | UNIVERSES IN UNIVERSE - MUNDOS DELARTE | HTTP://WWW.UNIVERSES-IN-UNIVERSE.DE/ | INFO@UNIVERSES-IN-UNIVERSE.DE |
| ARTE | ART OF ANAMORPHOSIS | HTTP://WWW.ANAMORPHOSIS.COM/ | P.KENT@MAIL.COM. |
| ARTE | URTICA, ART AND MEDIA RESEARCH GROUP | HTTP://WWW.URTICA.ORG/PROJECTS/PROJECTS.HTML#DIC2 | OFFICE@URTICA.ORG |
| ARTE | PERFORMANCE INDEX | HTTP://THING.AT/PERFORMANCE-INDEX/ | PIINDEX@THING.AT |
| ARTE | ARTSERVIS | HTTP://WWW.ARTSERVIS.ORG | INFO@ARTSERVIS.ORG |
| ARTE | LIBRARIES THE UNIVERSITY OF IOWA | HTTP://SDRC.LIB.UIOWA.EDU/DADA/391/2/INDEX.HTM | WEBMASTER@UIOWA.EDU. |
| ARTE | DADA ONLINE | HTTP://WWW.PEAK.ORG/~DADAIST/ENGLISH/GRAPHICS/INDEX.HTML | DADAIST@PEAK.ORG |
| ARTE | BUDETLE, EXPERIMENTOS SOBRE O FUTURISMO E O CONSTRUTIVISMO | HTTP://WWW.PUCSP.BR/POS/COS/BUDETLE/INDEX.HTML | RCOHEN@EXATAS.PUCSP.BR |
| ARTE | NEOISM | WWW.NEOISM.NET\NEOISM_INDEX_20.HTML | |
| ARTE | ZUSH | HTTP://EVRU.ORG/ | INFO@EVRU.ORG |
| ARTE | FLUXUS, THE FLUXUS HOME PAGE | WWW.NUTSCAPE.COM\FLUXUS\HOMEPAGE | FLUXUS@DELUXE.COM EMAIL@FLUXUS.ORG. |
| ARTE Y RESISTENCIA | FUNDACIÓN RODRÍGUEZ | WWW.FUNDACIONRDZ.COM | NICKSON@EUSKALNET.NET |
| ARTE Y RESISTENCIA | IMEDIATA | HTTP://WWW.IMEDIATA.COM/ | WEBMASTER@IMEDIATA.COM INFO@IMEDIATA.COM |
| ARTE Y RESISTENCIA | IRATIONAL.ORG | HTTP://WWW.IRATIONAL.ORG/IRATIONAL/ | IRATIONAL@IRATIONAL.ORG |
| ARTE Y RESISTENCIA | ADBUSTERS | HTTP://WWW.ADBUSTERS.ORG/HOME/ | ABTV@ADBUSTERS.ORG |
| ARTE Y RESISTENCIA | BARRAPUNTO | HTTP://WWW3.BARRAPUNTO.COM/ | |
| ARTE Y RESISTENCIA | EL TRANSMISOR, LAURA BAIGORRI BALLARIN | HTTP://WWW.INTERZONA.ORG/TRANSMISOR.HTM | |
| AV | HZ NET GALLERY | HTTP://WWW.FYKINGEN.SE/HZ/NETG/G4.HTML | HZ@FYKINGEN.SE |

| | | | |
|-----------------------------------|--|---|--|
| AV | ELECTRONIC ARTS INTERMIX | HTTP://WWW.EAI.ORG/EAI/ | INFO@EAI.ORG |
| AV | SECCIÓN () CINEMA EXPERIMENTAL | HTTP://WWW.IUA.UPF.ES/RECERCA/SINTESI_IMATGES/CINEXP/CINEXP.HTML | |
| AV | FLICKER | HTTP://WWW.HI-BEAM.NET/CGI-BIN/FLICKER.PL | SSTARK@HI-BEAM.NET |
| AV | AMBIENTTV.NET | HTTP://WWW.AMBIENTTV.NET/ | INFO@AMBIENTTV.NET |
| AV | RADICAL SOFTWARE | HTTP://WWW.RADICALSOFTWARE.ORG/ | |
| AV | HI-RES! | HTTP://WWW.HI-RES.NET/ | |
| AV | LANOLIN | HTTP://WWW.LANOLIN.AT/ | INFO@LANOLIN.AT |
| AV | IUA, INSTITUT UNIVERSITARI DE L'AUDIOVISUAL, UPF | HTTP://WWW.IUA.UPF.ES/ | |
| AV | OPEN VIDEO ARCHIVE {OVA} A SHARED DIGITAL VIDEO COLLECTION | HTTP://WWW.OPEN-VIDEO.ORG/INDEX.PHP | MARCH@ILS.UNC.EDU |
| AV | OUT VIDEO NET " IGREK CINEMA" | HTTP://URALNCCA.RU/51/INDEX.HTML | |
| AV | LITTLE MOVIES, LEV MANOVICH | HTTP://JUPITER.UCSD.EDU/~MANOVICH/LITTLE-MOVIES/ | MANOVICH@UCSD.EDU |
| AV | PRIMITI TOOTAA | HTTP://WWW.PRIMITI TOOTAA.COM/ | |
| AV | VOID | HTTP://WWW.VIDOK.ORG/VOID/# | VOID@SIL.AT |
| AV | VIDEO BARBO, ARCHIVO DE VIDEOPOESIA | HTTP://WWW.VIDEOPOESIA.COM/ | NFO@VIDEOPOESIA.COM |
| AV | TRANSMEDIA 2002 FIFTEEN SECONDS OF FAME | HTTP://WWW.YEAR01.COM/TRANSMEDIA2002/INDEX2.HTML | KASPRZAK@BADPACKET.ORG |
| AV | THETHIRDPLACE.COM | HTTP://WWW.THETHIRDPLACE.COM | |
| CALIGRAFÍA | ARABIC CALLIGRAPHY | HTTP://WWW.ISLAMICART.COM/MAIN/CALLIGRAPHY/CATALOG/ALPHABET.HTML | |
| CALIGRAFÍA | CALLIGRAPHY OF THE MASTERS CHINA THE BEAUTIFUL | WWW.CHINAPAGE.COM\CALLIG1.HTML | |
| DISEÑO | MARISCAL | HTTP://WWW.MARISCAL.COM/MAIN.HTML | JAVIER@MARISCAL.COM |
| DISEÑO | CYAN | WWW.CYAN.DE\FACTS1.HTML | MAIL@CYAN.DE |
| DISEÑO | FRANCO ZERI | HTTP://WWW.FRANCOZERI.COM/ | ZERI@OPENMEDIA.IT |
| DISEÑO | TOMATO | HTTP://WWW.TOMATO.CO.UK/INDEX2.HTML | INFO@TOMATO.CO.UK |
| DISEÑO | DIESSEL | HTTP://WWW.PRESSTUBE.COM/ | JAMES@PRESSTUBE.COM |
| DISEÑO | YO-YOLL.NET/ MAGACINE LIVE BLOG TV | HTTP://WWW.YO-YOLL.NET/BLOG/ | MAIL@YO-YOLL.NET |
| EDICIÓN / IMPRESIÓN | PRINTMAKING ARAGÓ PRESS | HTTP://HOMEPAGE.NTLWORLD.COM/ARVON/ | ARVON@NTLWORLD.COM |
| ENSAYO | JAM | WWW.JAMILLAN.COM/INDEX.HTM | CURR@JAMILLAN.COM HOME@JAMILLAN.COM |
| ENSAYO | THE LABYRINTH: RESOURCES FOR MEDIEVAL STUDIES | HTTP://LABYRINTH.GEORGETOWN.EDU/ | |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | WORD AND IMAGE STUDIES (IAWIS/AIERTI) | HTTP://WWW.IAWIS.ORG/INDEX.HTML | WEBMASTER@IAWIS.ORG |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | NEWS ARTES VISUALES | WWW.NEWSARTESVISUALES.COM | ISABEL@ARTESVISUALES.COM |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | ANNETNA NEPO | HTTP://ANNETNANEPO.NOVUMVERBUM.ORG/MAIN.HTML | INFO@ANNETNANEPO.ORG |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | BEEHIVE HYPERTEXT/HYPERMEDIA JOURNAL | HTTP://BEEHIVE.TEMPORALIMAGE.COM/DEPARTMENTS/INDEX.HTML | BEEHIVE@PERCEPTICON.COM |
| E-ZINE / BBS / | PHAYUM, REVISTA DE | HTTP://BENICARLO.COM/PHAYUM/ | PHAYUM@TERRA.ES |

| | | | |
|---|--|---|---------------------------------------|
| E-JORNAL GENÉRICOS | POÉTICA VISUAL | | |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | CERO A LA IZQUIERDA REVISTA INDEPENDIENTE DE LITERATURA Y ARTE | HTTP://WWW.SAPIENS.YA.COM/JULIANALONSO/ | CEROALAIZQUIERDA_ES@YAHOO.COM |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | A FONTE | WWW.FONTE.EZDIR.NET | ROSART@IG.COM.BR |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | MUNDO SUPERFICIAL | HTTP://WWW.ZOMBRAWEB.COM/SINTESISZ/6SZA.HTM | ZOMBRAWEB@LYCOS.ES |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | TEXT THE JOURNAL OF THE AUSTRALIAN ASSOCIATION OF WRITING PROGRAMS | HTTP://WWW.GU.EDU.AU/SCHOOL/ART/TEXT/INDEX.HTM | TEXT@GRIFFITH.EDU.AU |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | VERSIÓN MAGAZINE | HTTP://WWW.VERSIONMAGAZINE.COM/INDEX.HTML | VERSIONMAGAZINE@YAHOO.COM |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | EL FANTASMA DE LA GLORIETA | HTTP://PERSO.WANADOO.ES/FELIXMP/PÁGINA_NUEVA_93.HTM | FELIXMP@WANADOO.ES |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | AKENATON DOCK(S) | HTTP://WWW.SITEC.FR/USERS/AKENATONDOCKS/ | AKENATON_DOCKS@SITEC.FR |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | CORNER | HTTP://WWW.CORNERMAG.ORG | AMACH@MILLS.EDU |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | TEXTURAS NUEVAS DIMENSIONES DEL TEXTO Y DE LA IMAGEN | HTTP://WWW.GEOCITIES.COM/REVISTA_TEXTURAS/ | REVISTA_TEXTURAS@YAHOO.ES |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | TERRAZA | HTTP://WWW.TERRAZARED.COM.AR/WEB_ES/HOME.HTML | TERRAZA@TERRAZARED.COM.AR |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | ESCANER CULTURAL, REVISTA VIRTUAL DE ARTE Y CULTURA | HTTP://WWW.ESCANER.CL/ESCANER54/ | YTOARANDA@TERRA.CL |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | ESPÉCULO, REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS | WWW.UCMES\INFO\ESPECULO | AGUIRRE@EUCMAX.SIM.UCM.ES |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | NEURAL.IT HACKTIVISM . E - MUSIC. NEW MEDIA | HTTP://WWW.NEURAL.IT/ENGLISH/ | A.LUDOVICO@NEURAL.IT |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | ACCIÓN PARALELA ENSAYO TEORÍA Y CRÍTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO | HTTP://WWW.ACCPAR.ORG/ | JLBREA@W3ART.ES |
| TECNOLOGÍA FLASH | INSERT SILENCE | HTTP://WWW.INSERTSILENCE.COM/ | CONTACT@INSERTSILENCE.COM |
| INTERACTIVOS | VECTORIAL ELEVATION | HTTP://WWW.ALZADO.NET/ | |
| INVESTIGACIÓN "MEDIA" | SODA | HTTP://SODA.CO.UK HTTP://WWW.SODAPLAY.COM | INFO@SODA.CO.UK HELLO@SODAPLAY.COM |
| INVESTIGACIÓN "MEDIA" | THE ELECTRONIC HYPNROTOMACHIA | HTTP://MITPRESS.MIT.EDU/E-BOOKS/HP/ | |
| INVESTIGACIÓN "MEDIA" | MONO CRAFTS | HTTP://SURFACE.YUGOP.COM/ | YUGO@YUGOP.COM |
| INVESTIGACIÓN "MEDIA" | MIT | HTTP://ACG.MEDIA.MIT.EDU/ | RAIS@MEDIA.MIT.EDU |
| INVESTIGACIÓN "MEDIA" | CREATIVE DISTURBANCE | HTTP://WWW.CREATIVEDISTURBANCE.COM/ | EMERGENCY@CREATIVEDISTURBANCE.COM |
| INVESTIGACIÓN "MEDIA" | μ_NIMATIONS [MICRO_NIMATIONS] [UNSORTED] | HTTP://NETART.ORG.UY/VINTAGE/ | |
| INVESTIGACIÓN | MIDE, MUSEO INTERNACIONAL DE | HTTP://WWW.UCLM.ES/MIDE/ | INFO@MIDE-CU.UCLM.ES |

| | | | |
|-------------------------|--|--|---|
| "MEDIA" | ELECTROGRAFIA | | |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | EDWARD LEAR HOME PAGE | HTTP://UTENTI.LYCOS.IT/ELEAR/LL/ | M.GRAZIOSI@DADA.IT |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | KOSMOPOLIS | HTTP://WWW.CCCB.ORG/KOSMOPOLIS/ | |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | THE POETRY PROJECT | HTTP://WWW.POETRYPROJECT.COM/AUTHOR.HTML | INFO@POETRYPROJECT.COM |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | 3RD BED | HTTP://WWW.3RDBED.COM/SUBMISS.HTM | ASSOCIATE.POETRY.ED@3RDBED.COM |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | ANTOLOGIA DE POESÍA ARGENTINA | WWW.ANTOLOGIAPOETICA.COM.AR\POESIA\ | KETTYLIS@CITYNET.NET.AR |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | THE INTERNATIONAL DICTIONARY OF NEOLOGISMS | HTTP://WWW.NEOLOGISMS.US/ | DTV@MWT.NET KNEWWORDS@NEOLOGISMS.US |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | POETRY PORTAL | HTTP://WWW.POETRY-PORTAL.COM/ | EDITOR@POETRY-PORTAL.COM |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | POETRYMAGIC | HTTP://WWW.POETRYMAGIC.CO.UK/INDEX.HTML | EDITOR@POETRYMAGIC.CO.UK EDITOR@POETRYMAGIC. |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | CETIC, CENTRO DE ESTUDOS SOBRE TEXTO INFORMÁTICO E CIBERLITERATURA | HTTP://CETIC.UFP.PT/INDEX.HTM | CETIC@UFP.PT |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | WEB DEL SOL | HTTP://WWW.WEBDELSOL.COM/ | CONTACT@WEBDELSOL.COM |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | INDETERMINACY | HTTP://WWW.LCDF.ORG/INDETERMINACY/ | KOHLER@ICIR.ORG |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | TRACE | HTTP://TRACE.NTU.AC.UK/ | TRACE@NTU.AC.UK |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | ELECTRONIC LITERATURE DIRECTORY ELD | HTTP://DIRECTORY.ELITERATURE.ORG/ | DIRECTORY@ELITERATURE.ORG |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | E-POETS.NET | HTTP://WWW.E-POETS.NET | |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | RAMON SALVO | HTTP://WWW.XTEC.ES/~RSALVO/INDEX.HTM | RSALVO@PIE.XTEC.ES |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | TOUTE LA POESIE | HTTP://WWW.TOUTELAPOESIE.COM/ | INFO@TOUTELAPOESIE.COM |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | HYPERTEXT / CYBERTEXT / POETEXT | HTTP://WWW.SHADOOF.NET/IN/HCP000.HTML | |
| LITERATURA GENÉRICA | SALTANA, REVISTA DE LITERATURA Y TRADUCCIÓN | HTTP://WWW.SALTANA.COM.AR/ENTRADA.HTML | CORREO@SALTANA.COM.AR |
| LITERATURA GENÉRICA | COMPREPOETICA | HTTP://WWW.GEOCITIES.COM/SoHo/CAFE/1492/ | BOBGRUMMAN@NUT-N-BUT.NET |
| LITERATURA GENÉRICA | ELDIGORAS.COM, ARTE Y LITERATURA | HTTP://WWW.ELDIGORAS.COM | ELDIGORAS@ELDIGORAS |
| MAIL ART | CDM MAILART GALLERY | HTTP://WWW.DRUMMOND-MILNE.CO.UK/MAILART/GALLERY.HTML | MAILART@DRUMMOND-MILNE.CO.UK |
| MAIL ART | MAIL ART ARCHIVE | HTTP://A1MAILART.BLOGSPOT.COM/ | |
| MUSEO (SECCIÓN) PV | EL MUSEO DE POESIA VISUAL | HTTP://WWW.VISUALPOETRY.DE/ | WEBMASTER@VISUALPOETRY.DE |
| MUSEOS Y ARCHIVOS | ABC TYPOGRAPHY A VIRTUAL MUSEUM OF TYPOGRAPHY | HTTP://ABC.PLANET-TYPOGRAPHY.COM/ | |
| MUSEOS Y ARCHIVOS | SZTUKA FABRYKA | HTTP://WWW.SZTUKA-FABRYKA.BE/ | ART@SZTUKA-FABRYKA.BE |
| MUSEOS Y ARCHIVOS | ARTMUSEUM.NET FROM WAGNER TO VIRTUAL REALITY | HTTP://WWW.ARTMUSEUMNET/W2VR/NAVIGATION.HTML | FEEDBACK@ARTMUSEUM.NET |
| NET ART / NEW MEDIA | 010101 SFOMAA RT IN TECHNOLOGICAL TIMES | HTTP://010101.SFMOMA.ORG/ | |

| | | | |
|-------------------------------|---|--|--|
| NET ART / NEW MEDIA | 0100101110101101.ORG | HTTP://WWW.0100101110101101.ORG/INDEX.HTML | |
| NET ART / NEW MEDIA | INTERACTIVE DEAS | HTTP://WWW.NATALIAROJAS.COM/INTERACTIVE/DEAS/ | NATALIA@NATALIAROJAS.COM |
| NET ART / NEW MEDIA | ART CONTEXT | HTTP://ARTCONTEXT.ORG/ | |
| NET ART / NEW MEDIA | [R][R][F]2005--->XP | HTTP://WWW.NEWMEDIAFEST.ORG/RRF2005/INDEX.HTML | INFO@NMARTPROJECT.NET RRF2005@NEWMEDIAFEST.ORG |
| NET ART / NEW MEDIA | HANDMIRROR | HTTP://WWW.MICHAELMEDIA.ORG/MIRROR | MICHAELMEDIA DOT ORG |
| NET ART / NEW MEDIA | CIBERVISION 2, DINAMICAS FLUIDAS | HTTP://WWW.CIBERVISION.ORG/ | |
| NET ART / NEW MEDIA | ALT-X, ONLINE NETWORK | HTTP://WWW.ALTX.COM/ | |
| NET ART / NEW MEDIA | GALLERY 9 (WALKER ART CENTER) | HTTP://GALLERY9.WALKERART.ORG/ | |
| NET ART / NEW MEDIA | SUPERBAD | HTTP://WWW.SUPERBAD.COM/INDEX.HTML | |
| NET ART / NEW MEDIA | ALEPH | HTTP://ALEPH-ARTS.ORG/ | ALEPH@ALEPH-ARTS.ORG |
| NET ART / NEW MEDIA | RHIZOME | HTTP://RHIZOME.ORG | INFO@RHIZOME.ORG |
| NET ART / NEW MEDIA | NETART.ORG.UY | HTTP://NETART.ORG.UY/ | BRIAN@NETART.ORG.UY |
| NET ART / NEW MEDIA | MARK AMERIKA | HTTP://WWW.MARKAMERIKA.COM/AMERIKA@ALTX.COM | MARK.AMERIKA@COLORADO.EDU |
| NET ART / NEW MEDIA | ARTPORT WHITNEY MUSEUM'S PORTAL TO NET ART AND DIGITAL ARTS | HTTP://WWW.WHITNEY.ORG/ARTPORT/ | |
| PROPIEDAD INTELECTUAL | EFF, ELECTRONIC FRONTIER FOUNDATION DEFENDING FREEDOM IN THE DIGITAL WORD | HTTP://WWW.EFF.ORG/ | EFF@EFF.ORG |
| PROPIEDAD INTELECTUAL | COPYLEFT | HTTP://COPYLEFT.SINDOMINIQUET/ | EXISTE UNA LISTA DE CORREO |
| PROPIEDAD INTELECTUAL | CREATIVE COMMONS | HTTP://CREATIVECOMMONS.ORG/ | INFO@CREATIVECOMMONS.ORG #HTTP://INFO@CREATIVECOMMONS.ORG |
| RADIO EXPERIMENTAL | RADIAL | HTTP://MKN.ZKM.DE/RADIAL/INDEX.HTML | |
| RADIO EXPERIMENTAL | KUNSTRADIO ONLINE | HTTP://WWW.KUNSTRADIO.AT/ | KUNSTRADIO@THING.AT |
| RADIO EXPERIMENTAL | RADIOARTEMOBILE.IT | WWW.RADIOARTEMOBILE.IT | |
| REALIDAD VIRTUAL | VIRTUAL REALITY | HTTP://WWW.EURO.NET/MARK-SPACE/VIRTUALREALITY.HTML | HWT@ANACHRON.DEMON.CO.UK |
| REALIDAD VIRTUAL | EMERGENCE | HTTP://EMERGENCE.DESIGN.UCLA.EDU/ | RALLEN@ARTS.UCLA.EDU |
| TECNOLOGÍA, INFORMÁTICA + WEB | SLASHDOT | HTTP://ASK.SLASHDOT.ORG | |
| TECNOLOGÍA, INFORMÁTICA + WEB | NESTOR THE WEB BROWSER AND CARTOGRAPHER | HTTP://WWW.GATE.CNRS.FR/~ZEILIGER/NESTOR.HTM | ZEILIGER@GATE.CNRS.FR |
| TECNOLOGÍA, INFORMÁTICA + WEB | GNU PROJECT WEB SERVER | HTTP://WWW.GNU.ORG/PHILOSOPHY/FREE-SW.ES.HTML | GNU@GNU.ORG |
| TIPOGRAFÍA | TIPOGRAFOS.COM | WWW.TIPOGRAFOS.COM | WEBMASTER@TIPOGRAFOS.COM |
| TIPOGRAFÍA | TYPE DIRECTORS CLUB | HTTP://WWW.TDC.ORG/INDEX.HTML | GMUNCH@PIPELINE.COM |

| | | | |
|--------------------------|--|---|--|
| | | | DIRECTOR@TDC.ORG |
| TIPOGRAFÍA | TYPOORGANISM | HTTP://WWW.TYPOORGANISM.COM/DNA/INDEX.HTML | NUCLEUS@TYPOORGANISM.COM |
| TIPOGRAFÍA | UNOS TIPOS DUROS, TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA TIPOGRAFIA | HTTP://WWW.UNOSTIPOS DUROS.COM/ | TIPOS DUROS@WANADOO.ES |
| TIPOGRAFÍA | VISIBLE LANGUAGE DIRECTORY | WWW.ID.IIT.EDU/VISIBLELANGUAGE/DIRECTORY.HTML | VL@ID.IIT.EDU POGGENPOHL@ID.IIT.EDU |
| TIPOGRAFÍA | IMAGESERVE TYPEFACES | HTTP://RUBENS.ANU.EDU.AU/HTDOCS/BYTYPE/TYPEFACES/ | |
| TIPOGRAFÍA | HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI | HTTP://MITPRESS.MIT.EDU/E-BOOKS/HP/INDEX.HTM | |
| TIPOGRAFÍA | EMIGRE | HTTP://WWW.EMIGRE.COM/INDEX.PHP | NFO@EMIGRE.COM |
| TIPOGRAFÍA | P22 TYPE FOUNDRY | HTTP://WWW.P22.COM/PRODUCTS/CZECHMODERNIST.HTML | |
| TIPOGRAFÍA EN MOVIMIENTO | STRINGS | HTTP://WWW.VISPO.COM/GUESTS/DANWABER/INDEX.HTML | DWABER@LOGOLALIA.COM |
| TIPOGRAFÍA EN MOVIMIENTO | JOSH NIMOY | HTTP://WWW.JTNIMOY.COM/ITP/ | JN429 [AT] NYU [DOT] EDU |
| WEB LOG | VERSIONFEST.COM | HTTP://VERSIONFEST.COM/BLOG/ | |
| | | | |

[II] 1 >FASE 1ª

COMPILACIÓN DE MUESTRAS

[II] 1 B DATOS DE LAS PUBLICACIONES SELECCIONADAS

| | |
|---|-----|
| DATOS REFERENCIALES DE LAS PUBLICACIONES..... | 148 |
| FICHA GENÉRICA DE INTRODUCCIÓN..... | 148 |
| DATOS DEL EDITOR..... | 167 |

Datos referenciales de las publicaciones

Hemos extraído de nuestra base de datos, la información que puede facilitar una referencia básica de las publicaciones recopiladas, una breve descripción y la información disponible de contacto con el editor que se encuentra en cada publicación. En el capítulo anterior ya incluimos en los listados la dirección URL y el correo electrónico principal acompañando la ordenación temática de los *sites*.

Esta ordenación se ha realizado por orden alfabético, empezando por los signos y números y continuando con las letras de la A a la Z.

Ficha genérica de introducción

| SITE | COMENTARIO |
|--|--|
| ...HERE NOR THERE ... | Con un contenido muy amplio en proyectos experimentales de arte y poesía, este <i>site</i> basado en la colaboración entre creadores se sitúa en un "no lugar" como soporte referencial para desarrollar su actividad. Ha desarrollado <i>interfaces</i> experimentales para "relacionarse" con los artistas en la sección "transmitén. Tiene también un <i>chat</i> , para poner en relación a artistas de diferentes continentes |
| [R][R][F]2005--->XP | Festival de arte digital, con múltiples convocatorias, organizado desde Alemania por Agricola de Cologne |
|][SELEC][TEXT | Proyecto de texto, poema, donde se deconstruye el código |
| μ_NIMATION S [MICRO_NIMATION S] [UNSORTED] | Sección del <i>site</i> artef@ctos virtuales http://netart.org.uy/ . Colección de Brian Mackern de piezas de Netart.org. Con proyectos de animación ASCII, <i>flash</i> , <i>flyers</i> y otras piezas |
| 0100101110101101.ORG | Colectivo pionero de acciones de <i>net art</i> en la <i>web</i> , se hicieron famosos por <i>mirrorizar</i> a-legalmente <i>websites</i> de arte, como acción en contra de los intentos de comercialización del <i>net art</i> |
| 010101 SFOMA ART IN TECHNO LOGICAL TIMES | Proyecto de foro interactivo moderado por cinco artistas |
| 3RD BED | Versión <i>on line</i> de la revista literaria impresa, con una sección de proyectos poéticos hipermedia. Los artículos impresos <i>off line</i> no son accesibles en la red |
| 3ViTRE ARCHIVIO DI POLIPOESIA | Espacio dedicado a la polipoesía, entendida como poesía sonora y visual, que incluye archivos de audio y video y distribuye grabaciones en video poesía en formato CD. Incluye la revista BRASILITALIA de poesía italo brasileña. No parece que renueve sus contenidos con frecuencia. La presencia de trabajos de su editor, le da un carácter cercano a una página de archivo personal |
| | |

| | |
|---|--|
| 7° ENCUENTRO INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL, SONORA Y EXPERIMENTAL | Publicación de promoción del 7° Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, con información del festival y enlaces relacionados |
| A FONTE | Editada por Artur Freitas es una revista, no comercial, de origen impreso y electrónica desde 2000. Con algunos artículos interesantes relacionados con la poesía visual, dentro de un espectro cultural mas amplio. |
| A R C H I V E S | Site básico de una galería convencional especializada en los 60s, 70s, con una colección interesante de "objetos" de poesía visual, grabaciones, piezas únicas,... |
| A ROOM WITHOUT WALLS | Site personal de Ted Warnell editor de Zn, donde presenta obra personal; ilustraciones surrealistas y obras de amigos, en espacios denominados <i>rooms</i> . El mayor interés de la página es la sección de <i>Contemporary wing</i> , con poemas tipográficos del Ted y otros proyectos abiertos como <i>Poems by Nery</i> y la sección de <i>New media room</i> , con proyectos como el <i>Ballet Technique</i> , de Claire Dinsmore, <i>Tribute To The 1924 Film Ballet Mechanique</i> de Fernand Leger, <i>Music</i> de George Antheil .. |
| A V TEXT FEST | Proyecto de activismo cultural, basado en la investigación artística. Incluye una sección de artículos y poemas visuales, entre otras áreas en desarrollo |
| ABC TYPOGRAPHY A VIRTUAL MUSEUM OF TYPOGRAPHY | Museo de tipografía , organizado por secciones, con vínculos a otras publicaciones de caligrafía |
| ABSHURLING COUGH | Revista electrónica dedicada a la poesía visual, dentro del <i>site</i> de la ABSHURLING Liga |
| ABSURDISTICHE LIGA | Sencilla, pero interesante publicación sobre "lo absurdo". Incluye un manifiesto ABSURDISTISCHES MANIFEST (R. Goldstein & WOC), en alemán. Con tiene obra de VVAA y su participación en la FRACTART 1998 VI. INTERNATIONAL BIENNIAL OF EXPERIMENTAL POETRY fractal/global festival of polypoetry-hypertext-multimedia poetry y una cyber <i>zine</i> ABSHURLING COUGH # 02 |
| ACCIÓN PARALELA ENSAYO TEORÍA Y CRÍTICA DEL ARTE CON TEMPORÁNEO | Acción Paralela es una revista de ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo. |
| ADBUSTERS | Interesante proyecto activista en relación a la cultura de los media, afín a los planteamientos transgresores de la PV. Extensión "on <i>line</i> " de la publicación impresa |
| ADELEART HOME | Página personal que incluye una sección interesante de NOTPOEMS, poemas tipográficos animados (gifs animados) |
| AKENATON DOC(K)S | Poesía visual, con creta, son ora, etc. Creada en 1998, por Akenaton como versión on <i>line</i> de la revista Doc(k)s. Tiene un sistema de navegación confuso. |
| ALEPH | Publicación actualmente "clausurada" sobre <i>net art</i> , net crítica, de José Luis Brea. Incluía artículos y obras y <i>::eco::</i> , una lista de correo sobre <i>net.art</i> . |

| | |
|--|--|
| ALEUYAR | Pagina de creación de Aleuyar, contiene proyectos gráficos con conexión literaria |
| ALIENFLOWER | Foro sobre poesía general, de escaso interés para nuestro estudio |
| ALTERNATIVE TRADITION S IN THE CON TEMPORARY ARTS: SUBJUGATED KNOWLEDGES AND THE BALANCE OF POWER | Publicación universitaria sobre las tradiciones alternativas del arte con temporáneo y el panorama latinoamericano. Contiene una galería muy interesante de imágenes en gran formato. |
| ALT-X, ON LINE NETWORK | Sitio pionero de network desde 1993,, muy referenciado desde otras publicaciones, don de se encuentran diferentes seccion es interesantes, que incluyen una galería comisariada por Mark America desde 1995 , publicaciones avant-pop, archivos de audio con poesía fonética y experimentos literarios, biblioteca de textos varios formatos, espacios de debate, un zine: Virtual Imprints,.... |
| AMBIENTTV.NET | Proyecto activista e integrador de diversos espacios de creación, con base en los medios audiovisuales. Incluye convocatorias de proyectos de video, un web log editado desde Bagdad, proyectos sonoros y gastr onómicos, ... |
| ANDRÉ VALLIAS | Página personal del autor, escueta, pero con una selección de poemas realizados en flash, que discurren sobre la visualización tridimensional del sonido y del suceso poético Site relacionado con pOes1s.net |
| ANDREW ROWBOTTOM, EVOLUTION ARY ART | Imágenes y textos sobre arte generativo, que no es renovada desde 1998, y ha perdido gran parte de sus links |
| ANNETNA NEPO | E zine de poesía con seccion poesía visual, site básico de interés relativo |
| ANTOLOGIA DE POESÍA ARGENTINA | Antología de poesía argentina |
| ARABIC CALLIGRAPHY | Paginas dedicada a la caligrafía árabe, con ejemplos y con una seccion de animación del trazado de las diferentes letras |
| ARCHIVO DE POESÍA EXPERIMENTAL | Archivo de poesía Experimental, como seccion del site de EPE, Estudio De Poesía Experimental de la PUC |
| ARRAS...: NEW MEDIA POETRY AND POETICS:...: | Proyecto personal de Brian Kim Stefan , a modo de web documental, en la que hace una interesante selección de sites, organizados por seccion es, que tienen relacion con la poesía electrónica. En la seccion "eye candy" incluye sus proyectos de creación interactivos |
| ART BRUT (AL) L'ART ABRUPT DE LAURANNE | Site personal dedicado al arte bruto, en sus diferentes manifestaciones, que incluye una sección de poesía y otra de links, interesantes. El editor, Lauranne, pertenece a un webring , " the Art Now webring" y mantiene otro, el "Eclectic Artisans of the Web Ring" |
| ART CON TEXT | Site muy interesante de proyectos arte experimental interactivo de Andy Deck, con marcada voluntad social de agitación política. Incluye una amplia sección de consulta "Here There Where? " y un Anti-War Web Ring & Directory. Tiene también un directorio de plugins para permitir la visualización de las 272 piezas de su colección de net art |

| | |
|---|---|
| ART CRIMES THE WRITING ON THE WALL | Página dedicada a los creadores de <i>graffitis</i> , con directorio de artistas y países, <i>links</i> , y propuestas interactivas |
| ART INCUBE | ART INCUBE, poetas y performers con voluntad de innovar el panorama polipoético catalán. Publicación referencial, sin contenidos, como artículo del "performance index" http://thing.at/performance-index/ |
| ART OF ANAMORPHOSIS | Espacio sobre un tema de referencia interesante para los proyectos de creación de arte y de PV, que incluye una herramienta de <i>software</i> para realizar anamorfosis. |
| ARTE POSTAL | Página sobre arte postal, que anuncia su salida de la red de envíos. Mantiene breves artículos de información sobre el <i>mail art</i> y ejemplos de su práctica. Este <i>site</i> ha desaparecido durante la realización de este estudio. |
| ARTE VISUAL | Proyecto de Víctor Hugo de divulgación de poesía visual, muy sencillo en su construcción técnica, pero con una colección de imágenes de poetas interesante. |
| ARTECORREO VORTICE | Soporte <i>web</i> , del proyecto de poesía visual y <i>mail art</i> : Vortice. Muy referenciado en la <i>web</i> por otros editores. Incluye, galería de imágenes, convocatorias de <i>mail art</i> y un museo de espirales, entre otras ofertas. |
| ARTMUSEUM.NET FROM WAGNER TO VIRTUAL REALITY | Proyecto de museo virtual en construcción que incluye el proyecto mixto, <i>web</i> /libro impreso, de historia del arte multimedia: "Multimedia: From Wagner to Virtual Reality", co-editado por Randall Packer y Ken Jordan. |
| ARTPORT WHITNEY MUSEUM'S PORTAL TO NET ART AND DIGITAL ARTS | Museo de arte en la red y arte digital, con extensa información sobre autores, presentación de obras y enlaces a espacios de recursos para la creación |
| ARTSERVIS | Publicación entendida como una herramienta para creadores y artistas, donde se encuentra información sobre actividades relacionadas con el arte y tiene una amplia base de datos con convocatorias |
| ART-WEBSITE.COM | Espacio <i>web</i> de la galería Fernando Serrano, con información de algunas exposiciones relacionada con la poesía visual |
| ATAVAR | Proyectos hipertextuales y <i>VRLM</i> , realizados por Michael Atavar, para "The Guardian" |
| AUGUSTO DE CAMPOS | Página personal del autor, documentación general sobre su obra y algunos textos, poemas visuales y poemas animados en <i>flash</i> |
| AUTOEDICION ES ANILINA | Sitio desaparecido en el transcurso de la investigación, que tenía un repertorio interesantes de contactos y proyectos para poetas visuales, como una colección de poemas, convocatorias, y <i>links</i> comentados |
| BARRAPUNTO | <i>Web log</i> , inspirado en el <i>blog</i> Slashcode. Los temas tratados son diversos, entre los que se incluyen el <i>copy left</i> y el desarrollo de <i>software</i> libre |
| | |

| | |
|---|--|
| BARTOLOMÉ FERRANDO | Página personal del autor, donde se encuentran imágenes, archivos sonoros y videos de sus obras y otras informaciones referentes al artista |
| BEEHIVE HYPERTEXT /HYPERMEDIA JOURNAL | Hypermedia Journal con archivos de literatura experimental y poesía visual, organizados sus cinco volúmenes publicados hasta la actualidad |
| BEING HUMAN | Proyecto de creación en el que la casa de Joseph Cornell se conforma como el <i>interface</i> |
| BLOCOS ON LINE | Blocos on line con tiene mas de cinco mil artistas en sus archivos de prosa y poesía. Tiene una sección de poesía contemporánea con algunos fondos organizados temáticamente |
| BOEK.861 BOLETÍN OFICIAL DEL TALLER DEL SOL | Publicación catalana, con formato de boletín, de poesía visual <i>mail art</i> , la experiencia de edición <i>web</i> surgió en 1998, como versión on line de la revista Boek del Taller del Sol de César Reglero Campos. Con tiene números artículos y estudios sobre los temas referidos y proyectos de participación y convocatorias, además de un sistema de autoenlace desde cualquier publicación temática interesada |
| BORN MAGA ZINE ART AND LITERATURE TOGETHER | Excelente publicación de literatura y arte experimental, con un interesante archivo de sus obras publicadas, de gran interés técnico y artístico, y una política abierta de <i>copy left</i> , para el uso de su material. Abierto a la recepción de obras. |
| BRAZILIAN DIGITAL ART AND POETRY ON THE WEB COMPILED BY JORGE LUIZ ANTONIO | Compilación de poetas visuales brasileños de Jorge Luiz Antonio, alojadas en Vispo |
| BRAZILIAN VISUAL POETRY | Espacio <i>web</i> dentro del <i>site</i> Imediata (amplia publicación relacionada con el arte que incluye un <i>weblog</i>), editado como referente "on line" a la exposición de poesía visual brasileña en el Mexic-Arte Museum, Austin, Texas. Comisariado por REGINA VATER. Con tiene una selección interesante de artistas, y breves textos sobre la poesía concreta. Tiene una serie de fichas organizadas de los artistas, que con tienen algunas obras, su biografía y una entrevista en la que los artistas se posicionan en relación a la poesía visual, a partir de preguntas comunes a todos ellos, como: ¿qué es para cada uno la poesía visual? ¿Desde cuando y porque la practican?... |
| BUDETLE, EXPERIMENTOS SOBRE O FUTURISMO E O CON STRUTIVISMO | Trabajo universitario, con textos sobre futurismo y constructivismo, que pertenece al "Russian avantgarde <i>webring</i> " |
| BURNING PRESS, EXPERIMENTAL & INTERMEDIA LITERATURES | Interesante proyecto editorial de arte y poesía experimental, con conexión con el EPC, de Buffalo, NY. Entre sus ofertas esta la descarga de <i>software</i> desarrollado para la experimentación poética |
| CALLIGRAPHY OF THE MASTERS CHINA THE BEAUTIFUL | Interesante apartado sobre caligrafía china, con trabajos de grandes calígrafos organizados por dinastías, y ensayos escritos en inglés y chino, es una sección de "China the Beautiful" |
| CDM MAILART GALLERY | Página básica, en proceso de construcción, realizada por un activista del <i>mail art</i> que alberga una sección de galería y otra de convocatorias |

| | |
|---|--|
| CENTRO DE ARTE MODERNO SALA APTA | Asociación argentina con ramificación en España, que tiene publicaciones on line y en papel, . Editan proyectos de artistas, series de objetos, y en CD-Rom, en sus salas reales y virtuales Sala Apta y Sala Roja |
| CERO A LA IZQUIERDA REVISTA INDEPENDIENTE DE LITERATURA Y ARTE | Revista palentina realizada por Julián Alonso, en un entorno próximo a la poesía visual, de la que el autor ha realizado una antología en soporte digital. <i>Comentario de Francisco Morales Iglesias, referencia: revista Comunicación y Pedagogía nº 183 , 2002. Artículo "Poesía visual en Internet" Página personal del poeta Julián Alonso, en la que se inserta la revista de poesía Cero a la izquierda, en la que da cabida a la poesía visual. En el cuidado diseño de su número tres y desde Palencia podemos ver poemas de Ángela Serna, Antonio Gómez, J. Seafree, etc.</i> |
| CETIC, CENTRO DE ESTUDOS SOBRE TEXTO INFORMÁTICO E CIBERLITERATURA | Interesante publicación de la universidad Fernando Pessoa que recoge ensayos teóricos, soportes técnicos, ejemplos y enlaces relacionados con la literatura electrónica Espacio dedicado a la investigación, incluye artículos de los proyectos de investigación de cada uno de los autores, que tocan temas relativos a los sistemas informáticos de generación de textos. Este site tiene una buena organización de links, organizados en varios campos que se introducen teóricamente y separados por bloque de teoría o ejemplos de aplicación |
| CIBER & POEMAS | Web sobre poesía visual, de carácter divulgativo, con espacios interactivos: una sección pedagógica para utilizarse en el aula con niños. Realizada en FLASH con estética de dibujo infantil. Con tiene un artículo interesante introductorio a la PV |
| CIBERVISION 02, DINAMICAS FLUIDAS | Página informativa de la exposición realizada en el Centro Cultural Conde Duque, sobre arte y tecnología Interesante ejemplo de interface dinámico interactivo diseñado en flash |
| COLLAGE ART DEDICATED TO THE ART OF COLLAGE | Espacio realizado por el artista Jonathan Talbot , dedicado al arte del collage. Esta concebido como un directorio de servicios y referencias |
| COMPREPOETICA | Diccionario on line de poetas y críticos |
| CON CRETE-VISUAL POETRY | Personal e interesante web log del poeta Michel P. Garofalo, como parte de una página personal, Green Way Research |
| COPYLEFT | Weblog, temático sobre el copyleft y la propiedad intelectual, con lista de correo |
| CORNER | Revista electrónica americana relacionada con las vanguardias que editó un número monográfico dedicado a la poesía experimental catalana. |
| CREATIVE COMMON S | Creative Commons, es un espacio para compartir la producción artística y documental, que plantea alternativas a los sistemas convencionales de propiedad intelectual. Desde su site se puede descargar o compartir archivos. Ofrece información técnica y legal y mantiene un weblog. |
| CREATIVE DISTURBANCE | Investigación colaborativa entre arte y ciencia |
| CTRLALTDEL.ORG L-FOUNDATION | Espacio de experimentación artística de Peter Luining sobre el medio web, con interesantes interactivos, juegos y piezas de video scratch. Incluye, entre otras cosas el buscador ZNC browser 2.0 |
| CYAN | Página autopromocional de un avanzado estudio de diseño multimedia |

| | |
|---|---|
| DADA ONLINE | Iniciativa personal, que recopila imágenes y poemas relacionados con el dadaísmo. Incluye fichas personalizadas de información de los artistas |
| DAN WAVER | Proyectos de creación en los que la animación de una línea va formando palabras, alojado en Vispo, después de desaparecer su ubicación original |
| DAVID KNOEBEL, CLICK POETRY | El artista David Knoebel presenta sus trabajos "Click Poetry" de animación tipográfica en dos y tres dimensiones |
| DAVINIO ART ELECTRONICS, KARENINA.IT | Caterina Davinio es una activa protagonista en la www de la poesía visual en sus diferentes aspectos, el performance, el video,...Utiliza la red para realizar convocatorias, como ELECTRONIC POE(try)VISIONS 2002, y presentar proyectos |
| DIESEL | Estudio de diseño con trabajos gráficos multimedia y de animación <i>flash</i> muy interesantes, por su economía de medios y su potencia expresiva y visual |
| DIGITAL MEDIA FEST 2001 | Festival de <i>media art</i> con sección de poesía visual |
| DR. CHRISTIAN SCHOLZ | Ensayo sobre poesía sonora en Alemania con ilustraciones sonoras |
| EDGEWISE CAFÉ | Site de poesía experimental y videopoemas, en mayo de 2004 su vínculo está roto |
| EDUARDO KAC | Página promocional de Eduardo Kac, pionero de la Holopoesía. En este <i>site</i> se encuentran artículos y referencias a sus proyectos multimedia |
| EDWARD LEAR HOME PAGE | Página personal de Marco Graziosi, que contiene un curioso "Non sense Alphabet" |
| EFF, ELECTRONIC FRONTIER FOUNDATION DEFENDING FREEDOM IN THE DIGITAL WORD | Fundación para la protección de los derechos digitales |
| EL FANTASMA DE LA GLORIETA | Número monográfico de esta revista literaria, dedicado a la poesía visual, con textos y una selección de poemas visuales |
| EL MUSEO DE POESIA VISUAL | Un proyecto para Internet de José Santos, en el que se encuentran algunos poemas animados. Recientemente ha cambiado el nombre a centro de arte. Los contenidos actuales no justifican su denominación |
| EL TRANSMISOR, LAURA BAIGORRI BALLARIN | Directorio elaborado por Laura Baigorri, sobre <i>sites</i> de información alternativa |
| ELD, ELECTRONIC LITERATURE DIRECTORY | Directorio de autores, obras y editores, con motor de búsqueda. Ficha personal de cada autor, con dirección completa, y @ de contacto |
| | |

| | |
|---|--|
| ELDIGORAS.COM, ARTE Y LITERATURA | Site de arte y literatura, que integra diversos portales de poesía, con tiene la revista "El Otro" y una sección de recursos para la enseñanza, diccionarios, enlaces a bibliotecas, etc. |
| ELECTION -Z.COM | Página personal de Philippe Boissard, escritor, performer y video poeta. Incluye un <i>Blog</i> en sus <i>site</i> . |
| ELECTRONIC ARTS INTERMIX | Catálogo "on line" de video arte que incluye sección de video poesía |
| ELECTRONIC LITERATURE DIRECTORY ELD | Publicación interesada en las nuevas formas de escritura electrónica. Excelente en su contenido y su estructura, reúne un directorio de más de 2000 obras, 100 autores y 150 editores. Mantiene una sección de recuperación de documentos y un área de interactividad con los usuarios que pueden incorporar sus producciones, entrar en un foro de discusión, un <i>chat</i> sobre literatura o encontrar convocatorias, programas especiales y recursos. |
| ELECTRONIC MUSEUM OF MAIL ART EMMA | Museo de <i>mail art</i> , que con tiene un directorio de <i>mail artistas</i> , no actualizado. También incluye una e- <i>zine</i> NETSHAKER ONLINE: MAIL ART CYBERSPACE EZINE, su último número es del año 1996 |
| EMERGENCE | Herramienta de creación de realidad virtual |
| EMIGRE | Fundición tipográfica pionera en sistemas digitales. Es de gran interés en el ámbito del diseño |
| EPC ELECTRONIC POETRY CENTER, STATE UNIVERSITY OF NEW YORK | Edición universitaria de gran interés, relacionada con la poesía experimental. Tiene una colección interesante de obras y una estructura de localización bien realizada. |
| EPE ESTUDIO DE POESÍA EXPERIMENTAL | Espacio de estudio y promoción de poesía experimental, que incluye varios proyectos entre los que se encuentra la revista BRASILITALIA, y un archivo <i>on line</i> de los fondos de la biblioteca de Universidad de Sao Paulo lo edita |
| EPM, FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESIA DE MEDELLIN | Colectivo interesado en la promoción de la poesía, a través de un festival y publicaciones "on y off line". Alberga la revista de poesía "Prometeo", una <i>antología</i> de poetas que abarca un gran abanico de países y unas secciones interesantes de <i>links</i> , con un apartado de PV, aunque un alto porcentaje están sin actualizar |
| E-POETS.NET | Espacio dedicado a la poesía, con interés por los registros sonoros y videográficos de recitación de poemas. Mantiene un grupo de discusión y admite obras para su edición en la <i>web</i> |
| ESCANER CULTURAL, REVISTA VIRTUAL DE ARTE Y CULTURA | Dinámica publicación literaria con especial atención a la poesía visual. Mantiene un archivo de todos sus números, que pueden descargarse en formato zip. Incluye un foro de discusión y <i>weblog</i> . Admite artículos |
| ESPÉCULO, REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS | Revista universitaria con algunos artículos relacionados con la poesía visual |

| | |
|--|--|
| FAF FINE ART FORUM ART + TECHNOLOGY NET NEWS | Boletín de noticias sobre eventos de <i>new media art</i> |
| FERNANDO MILLÁN | Página personal en la que el autor presenta los fondos documentales de su obra y textos. En construcción en diciembre de 2004. |
| FERNANDO AGUIAR | Página básica de autor, en enero de 2005 está roto el link |
| FLICKER | Espacio dedicado al cine experimental, donde encontramos referencias a artistas, festivales y centros de distribución |
| FLUXUS, THE FLUXUS HOME PAGE | Site temático sobre Fluxus que incluye un boletín de noticias |
| FORUM POÉTICO MUNDIAL | Foro poético en contra del neo liberalismo |
| FO TYART#4 | Revista catalana de arte con carácter temporal, en la que colaboran autores como Hilario Álvarez o Bartolomé Ferrando |
| FRANCO ZERI | Sitio de contenidos teóricos sobre diseño y gráfica. "Ricerca e Sperimentazione" Contiene un video interactivo "Alerti" que reduce la profundidad de color del monitor |
| FUNDACIÓ JOAN BROSSA | Página institucional del autor |
| FUNDACIÓN RODRÍGUEZ | Arte y activismo |
| GABRIEL CORCHERO | Página personal del autor que alberga sus proyectos, "Marea negra" y "Europa" |
| GALLERY 9 (WALKER ART CENTER) | Fuente de referencias y acceso a obras de <i>net art</i> , como parte de las actividades del <i>site</i> del Walker Art Center desde 1997. Esta organizada de manera efectiva con un interfaz que permite el acceso a obras, autores, proyectos, artículos,... Con una ficha explicativa en cada caso y un sistema mixto de búsqueda, que incluye el listado lineal y un mapa de colores |
| GERARD WOZEK POET | Página personal con información del autor. Incluye un <i>Blog</i> |
| GHOST CITY | Proyecto de creación hipertextual de Jodyzel, <i>web</i> mutable como imagen de una ciudad fantasma |
| GLAZNOST | Interesantes interactivos de tipografía y sonido |
| GNU PROJECT WEBSERVER | Desarrolladores de <i>software</i> libre |
| HYPertext/ CYBERtext/ POEText | Ejemplo de construcción hipertextual de JOHN CAYLEY |

| | |
|---|--|
| HANDMIRROR | Página personal de Michiel Knaven, con proyectos de creación interactivos |
| HANS BRAUMÜLLER: PAINTINGS, VIRTUAL AND VISUAL POETRY, NETWORKING ART PROJECTS | poesía visual / galería personal |
| HEKTOR.NET | Página personal con contenidos de fotografía, poesía sonora y video poesía |
| HI -RES! | Hi-ReS!, estudio de proyectos gráficos con interesantes contenidos AV |
| HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI | Facsimil electrónico, con interesantes aspectos tipográficos y antecedentes de secuenciación animada de imágenes |
| HZ NET GALLERY | Versión <i>web</i> de la revista Fylkingen's Journal Hz, que ha evolucionado a una galería de arte en la red, con interesantes piezas AV. |
| IMAGESERVE TYPEFACES | Servidor de imágenes de algunas familias de fuentes tipográficas antiguas |
| IMEDIATA | Espacio de encuentro de creadores y activista en la red. Tiene secciones directamente relacionadas con la poesía visual |
| INDETERMINACY | Adaptación electrónica de textos de John Cage |
| INNEREYE | Página editada por John Toth, sobre <i>media art</i> , con sección de poesía que incluyen trabajos de Michael Basinski y del editor (VRLM). Hay algunos videos y trabajos de tipografía en 3D |
| INSERT SILENCE | Espacio de experimentación en animación <i>web</i> interactiva, con resultados de una gran calidad técnica y artística. Ami Pitaru y James Paterson son los responsables de estos trabajos |
| INTERACTIVEIDEAS | Sección de la página personal de Natalia Rojas, Yellow to Red, que incluye su trabajo Interactive Ideas, consistente en 14 poemas -situaciones interactivas realizadas con <i>flash</i> |
| IRATIONAL.ORG | Espacio pionero de proyectos de arte y resistencia en la <i>web</i> |
| IUA, INSTITUT UNIVERSITARI DE L'AUDIOVISUAL, UPF | Espacio <i>web</i> del Institut universitari de l'audiovisual, muy interesante, incluye artículos sobre video, sinestesia, arte generativo, etc., proyectos de investigación, incluye también la revista Formats |
| J. M. CALLEJA | Página personal del poeta J. M. Calleja, que incluye trabajos gráficos y poemas animados |
| JAKA ZELEZNIKAR JAKA.ORG ARTVECTORS OF LANGUAGE EXPRESSION | Proyectos interactivos de escritura |

| | |
|--|--|
| JAM | Página personal de José Antonio Millán con artículos muy interesantes sobre la edición tradicional y la edición electrónica, glosario de términos técnicos, recopilación de artículos sobre tecnología y lenguaje I |
| JANAN'S HOME PAGE | Página personal Janan Plat, editor también alienflower. Con tiene poemas como: "clockwise" interesante gif animado y "Rhymes with Skin", flash multipantalla. No se encuentra en la web en noviembre 2004 |
| JOANBROSSA O LA REVUELTA POÉTICA | Ejemplos de la poesía visual de Brossa, en una exposición virtual |
| JOAN BROSSA, POETA | Edición en catalán sobre la obra de Joan Brossa y su presencia en la red |
| JOHN M. BENNETT | Página personal básica, con sección de poesía visual |
| JÖRG PI RINGER | Interesantes proyectos interactivos de Jörg Piringer |
| JOSH NIMOY | Josh Nimoy, ha desarrollado multitud de proyectos, en el MIT, entre otros sitios. Presenta interesantes proyectos tipográficos interactivos, que se pueden descargar |
| KALDRONKALDRON NEW HOME FOR NORTH AMERICA'S LONGEST RUNNING VISUAL POETRY MAGAZINE | Espacio compilatorio de proyectos de poesía visual y textos, en cooperación con Light and Dust Mobile Anthology of Poetry. Su cata logo es muy extenso, es un publicación de referencia en el medio. La obras son generalmente adaptación es a la web de trabajos principalmente impresos. |
| KARENINA.IT | Proyecto de poesía en función factica, de Caterina Davinio, curadora y artista, con presencia muy activa en la web. |
| KOMNINOS KON STANTINOS ZERVOS'S BOOKMARKS | El autor ha realizado una categorización de la Techno-literatura, en siete categorías. Nos ofrece un directorio muy interesante de publicaciones web relacionadas con la poesía |
| KOSMOPOLIS | Publicación divulgativa de un encuentro literario |
| KUNSTRADIO ONLINE | Radio en línea, con programación experimental |
| LANOLIN | Recopilación es de autores austriacos de video abstracto, sonido, con tiene también artículos |
| LA TZARA REVISTA DE POESÍA VISUAL EXPERIMENTAL | Revista de poesía visual experimental |
| LADISLAO PABLO GYÖRI | Ladislao Pablo Györi, desde Argentina, nos ofrece una introducción a la definición de la nueva poesía virtual. Actualmente vinculo roto (Nov 2004) |
| LENGUAS LIBRES LENGUAS | Página personal académica, con una sección dedicada a la poesía visual Actualmente vinculo roto (Enero 2005) |

| | |
|---|---|
| LETTRISTE PAGES | Sección de Kaldron, sobre Letrismo |
| LIBRARIES THE UNIVERSITY OF IOWA | Archivo excelente de fuentes dadaístas, con facsímiles digitales de revistas y libros, bastante exhaustivo hasta solo hasta 1923, por razones de copyright |
| LIGHT & DUST ANTHOLOGY OF POETRY | Light and Dust Mobile Anthology of Poetry es uno de los espacios de archivo de poesía visual importantes de la web, en colaboración con Kaldron |
| LIGHT AND DUST MOBILE ANTHOLOGY OF POETRY | Sección de Light and Dust Compilación de trabajo de poesía visual muy diversos. Interesante síntesis de la evolución de la PV, por Clemente Padín en inglés, con ejemplos gráficos |
| LITERATURE UNBOUND A GUIDE TO LITERARY RESOURCES ON THE WEB | Sección de Word Circuits. Espacio de interés de recursos y de contactos relacionados con la poesía electrónica, festivales, programas de escritura, organizaciones, etc. Muy interesante como página de links |
| LITTLE MOVIES, LEV MANOVICH | Proyecto de video de Lev Manovich actualmente no operativa nov 2004 |
| LOSS PEQUEÑO GLAZIER OBRAS CINÉTICAS & VISUALES | Obras de poesía visual de Loss Pequeño Glazier, dependiente de EPC, Wings Buffalo |
| LOW PROBABILITY OF RACONS PETER HOWARD'S SITE OF POEMS AND POETRY RESOURCES. | Peter Howard presenta proyectos personales de poesía visual, utilizando tecnologías específicas de la web. incluye también una amplia selección de links sobre poesía |
| MAAP MULTIMEDIA ART ASIA PACIFIC | Media art |
| MAIL ARTARCHIVE | Blog personal de Michael Leigh sobre mail art, con colección de imágenes |
| MARISCAL | Página personal de Mariscal, que incluye un proyecto de conversión de tipografía, en su sección de Laboratorio |
| MARK AMERIKA | Site personal del pionero del net art, Mark America, desde donde se puede acceder a enlaces de sus trabajos (como la trilogía clásica GRAMMATRON, PHON:E:ME, y FILMTEXT) y otros proyectos recientes |
| MERTZ MAIL, ABAFORUM | Espacio creado por Pere Sousa, editor de Magazine P.O.Box, con relación al mail art, la poesía visual, Kurt Schwitters. etc. y movimientos de arte y resistencia, como la huelga de arte, el Neoismo, o el proyecto de identidad múltiple Luther Blissett. Contiene una gran selección de artículos |
| MIDE, MUSEO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFIA | Museo y espacio de investigación en relación con la imagen electrográfica |
| MIT | Espacio web del MIT, dirigido por John Maeda, con proyectos de investigación. Incluye códigos de programa y ejemplos de experimentación tipográfica (zona processing) |

| | |
|--|--|
| MODELIA | Proyectos de creación de poesía visual |
| MON O CRAFTS | Espacio clásico de investigación formal de Yugo Nakamura, con proyectos interactivos. Uno de los mas reconocidos experimentadores gráficos con Flash. |
| MUNDO SUPERFICIAL | El colectivo zombra propone, con este panfleto electrónico de difusión digital y gratuita creado en diciembre de 2003, un espacio abierto al encuentro y a la expresión poética |
| MUSEO DE POESIA VISUAL | Espacio autodenominado como museo, de relativo interés |
| MUSEUM OF THE ESSENTIAL AND BEYOND THAT | Proyecto colaborativo de Critica de arte que contiene una sección de poesía electrónica |
| MYCITY | Un ensayo de poesía digital basado en la estética del "arrastao", por André Vallias |
| NEO DADA | Convocatorias de <i>mail art</i> |
| NEOISM | Composición hipertextual de palabras en relación con el Neoismo |
| NESTOR THE WEB BROWSER AND CARTOGRAPHER | Software que permite la creación de un mapa del recorrido y los enlaces, realizados en la navegación <i>web</i> , y que puede utilizar sus nodos como vínculos navegables. En este <i>site</i> hay posibilidad de descarga de otros programas similares. |
| NETART .ORG.UY | Espacio de Brian Mackern, como soporte de promoción y galería/espacio interactivo de investigación, desarrollo e implementación de arte- <i>web</i> , en el contexto iberoamericano. Incluye una base de datos de artistas iberoamericanos relacionados con el <i>net art</i> |
| NEURAL.IT HACKTIVISM . E-MUSIC . NEW MEDIA | Edición <i>on line</i> de la revista Neural.it, relacionada con los New media, la música electrónica y el hacktivismo |
| NEWS ARTES VISUALES | Documentación pedagógica sobre conceptos de diseño y tipografía |
| NITRIC INTERACTIVE | Contiene algunos poemas interactivos, como un puzzle de palabras "e-titles" con los que el lector puede componer diferentes textos |
| OPEN VIDEO ARCHIVE {OVA} A SHARED DIGITAL VIDEO COLLECTION | Proyecto universitario de distribución abierta de videos, libres de derechos, con un sistema innovador de selección que incluye el previsualizado de fragmentos y story boards. Tiene ayudas para comprender los formatos de video de la red y acceso a descarga de visualizadores. Pensado para la educación, es una videoteca interesante para creadores |
| OUT VIDEO NET " IGREK CINEMA" | Festival de video arte en las calles de Ekaterinburg, Rusia. La <i>web</i> solo ofrece la información, no los contenidos |
| | |

| | |
|---|---|
| POESIA INTER SIGNOS DO IMPRESSO AO SONORO E AO DIGITAL | Exposición de poesía visual, contiene algunas imágenes |
| P22 TYPE FOUNDRY | Espacio de difusión de tipografía |
| PACO PINO | Página dedicada al poeta Paco Pino |
| PARRA NICANOR, WEB&ANTI WEB | Publicación básica dedicada al poeta Nicanor Parra |
| PERFORMANCE INDEX | Espacio evolutivo de documentación sobre la práctica del performance, con más de cien fichas referenciales |
| PHAYUM, REVISTA DE POÉTICA VISUAL | Versión <i>on line</i> de la revista especializada en poesía visual, Phayum, dirigida por José Carlos Beltrán no está operativa en enero 2005 |
| PLIEGOS DE OPINIÓN | Una sección de la revista con tiene un listado interesante de <i>links</i> en relación a la POESÍA VISUAL EN LA RED ARTISTAS. LIBRERÍAS. GALERÍAS. LIBROS Y ENSAYOS. MUSEOS. FUNDACIONES. TALLERES. REVISTAS Y PUBLICACIONES. GALERÍA DE IMÁGENES |
| PÓ E AZIA - EX-POEMS | Página personal de la poeta visual ana-b, que incluye trabajos de otros artistas |
| POEMS THAT GO | Con un formato de revista esta publicación mantiene una colección importante de poemas electrónicos de gran calidad y textos, y un extenso directorio de <i>links</i> |
| POES1S | Plataforma para explorar las características del texto digital |
| POESÍA SALVAJE.COM | Poesía POESÍA SALVAJE.COM es un espacio abierto de creación, poesía e información antagonista. Incluye un foro |
| POESÍA VISUAL | Publicación básica de poesía visual valenciana |
| POESIAZION ARTE, POETIDAZION E.IT | Plataforma de un grupo de vanguardia poética italiano |
| POETRY PORTAL | Amplia publicación de recursos de creación y contactos sobre creación y poesía en general |
| POETRY MAGIC | Publicación de recursos pedagógicos sobre creación literaria, en relación con el Poetry Portal |
| POLIPOESIA | Información sobre los participantes del Primer Congreso Internacional de Polipoesía, del CCCB en Barcelona |
| PORTAL DE POESÍA | Publicación divulgativa con un amplio directorio de poetas, una biblioteca de textos y una sección específica de poesía visual y de experimentación |

| | |
|--|--|
| PRIMITI TOO TAA | Publicación referida a la versión cinematográfica del poema de Kurt Schwitters, con imágenes del proceso del <i>film</i> y documentación relativa |
| PROPOST, PROJECTES POÈTICS SENSE TÍTOL | Publicación de promoción de la poesía la poesía sonora, la polipoesía y la poesía experimental en general editada en Barcelona, don de organizan el festival PROPOST |
| RADIAL | Este proyecto tiene como objetivo el transmitir y difundir por medio de pagina <i>web</i> en broadcast, diversas piezas de arte son oro que sean transmitidas a tiempo real con la captura y mezcla de frecuencias dadas por dos radios de onda corta, dos de banda civil y una de televisión utilizar estos medios como una herramienta que permita fusionar una con trasposición entre emisiones clandestinas de onda corta y transmisiones comerciales de radio |
| RADICAL SOFTWARE | Recuperación electrónica de la revista Radical Software |
| RADIOARTEMOBILE.IT | Radio experimental on <i>line</i> |
| RAMON SALVO | Propuesta personal de Ramon Salvo de difusión e investigación sobre vanguardia plástico literaria, experimentación poética y literatura telemática en catalán |
| RE : WORDS AND WORKS | Pagina de presentación de proyectos de Reiner Strasser |
| REFAZENDA (PROYECTO DE VALLIAS) | Proyecto de creación de Andre Vallias dentro del <i>site</i> ReFazenda |
| RHIZOME | Plataforma para el new <i>media art</i> |
| ROBERT KENDALL | Pagina personal del poeta Robert Kendall |
| ROGELIO LOPEZ CUENCA | Página de presentación de proyectos, es destacable en relacion a la imagen grafica del texto , el proyecto <i>nowhere</i> |
| SALA ALTAMIRA ALTAMIRA CAVE | Galería con contenidos de poesía visual galería |
| SALTANA , REVISTA DE LITERATURA Y TRADUCCIÓN | Espacio dedicado a la literatura y la traducción, con artículos sobre poesía visual |
| SLAHDOT | Es el origen de la pagina en castellano Barrapunto, relacionada con el debate sobre el <i>software</i> libre |
| SLAMPOETRYPICTURES | Proyecto de <i>net art</i> , en el que se hace referencia al conversación en términos de imágenes |
| SODA | Grupo de investigación en arte e investigación en media, que han desarrollado proyectos interactivos de gran interés como el <i>sodaconstructor</i> , sistema de construcción de modelos tridimensionales interactivos en la <i>web</i> , ganador en el 2001del Interactive Arts BAFTA Award. |

| | |
|---|--|
| SPIDERTANGLE | Espacio de creación y de presentación de proyectos poéticos participativos como el <i>Text_tower</i> o el proyecto <i>WritingDubuffetsTitles (An opensource collaborative wiki InterWriting project)</i> |
| ST RINGS | Interesantes trabajos de metamorfosis animada de caligrafías del poeta Dan Waber, alojada en Vispo |
| STTARGATE.COM | Espacio de Información sobre creadores, con fichas personales de autores, textos y exposiciones espacio desaparecido en enero de 2005 |
| SUPERBAD | Proyecto pionero del <i>net art</i> de Ben Benjamin |
| SYLVIE FERRÉ | Sylvie Ferré, gestión y comunicación de proyectos artísticos, poesía sonora y experimental en Francia. Información sobre el Polysonneries Festival. |
| SZTUKA FABRYKA | Archivo de proyectos de arte en la red, <i>mail art</i> , música, y proyectos emergentes |
| T.A.P.I.N. | Espacio de creación y archivo de proyectos de poesía visual |
| TARTARUGO | Espacio de creación y divulgación de <i>net art</i> y <i>mail art</i> |
| TERRAZA | Interesante revista cultural argentina independiente, que se sitúa en un área de interconexión de disciplinas artísticas afín con la PV. tiene una sección de multimedia interesante en este sentido |
| TEXT THE JOURNAL OF THE AUSTRALIAN ASSOCIATION OF WRITING PROGRAMS | Revista de la Australian Association of Writing Programs, con artículos referentes a la literatura experimental |
| TEXTURAS NUEVAS DIMENSIONES DEL TEXTO Y DE LA IMAGEN | Versión digitalizada de la revista Texturas, con contenidos de poesía visual, para la web |
| THE BANNER ART COLLECTIVE | Proyecto de creación de <i>net art</i> y poesía, que utiliza los formatos publicitarios de la web, los <i>banners</i> como soporte |
| THE BOOK AFTER THE BOOK | Propuesta mixta de publicación hipertextual de Beiquelman, que incluye la posibilidad de descarga de una versión en PDF, o bien de realizar la experiencia on line del proyecto |
| THE CADRE LABORATORY FOR NEW MEDIA | Laboratorio de new media, con interesantes contenidos teóricos sobre la historia de la poesía visual: Narrative as Genealogy: Sound Sense in an Era of Hypertext, por Larry Wendt |
| THE CYBERPOET PROJECT | Espacio de creación ciberpoética, creado por Komninos Zervos y alojado en el site de la State Library of Victoria |
| THE DIGITAL POCKET GALLERY | Galería de imágenes de un mínimo tamaño y peso en bytes, con convocatorias abiertas |

| | |
|---|---|
| THE ELECTRONIC HYPNEROTOMACHIA | Reedición digital realizada por el MIT, del texto Hypnerotomachia, con interés en ámbitos como el dibujo tipográfico, las formas de textos como imagen, y referencias como antecedente en la imagen animada y la multimedia |
| THE ESTATE OF KEITH HARING | Documentación sobre la obra de Keith Ha ring, con animaciones, interactivos y un espacio de creación para niños |
| THE HYPERMEDIA RESEARCH CENTRE | Publicación universitaria con estudios teóricos sobre hipermedia |
| THE INTERNATIONAL DICTIONARY OF NEOLOGISMS | Diccionario de neologismos |
| THE LABYRINTH: RESOURCES FOR MEDIEVAL STUDIES | Proyecto de investigación sobre estudios medievales |
| THE POETRY PROJECT | Un espacio virtual, como extensión del lugar físico de encuentro de poetas de vanguardia en Nueva York, como J. Cage, A. Ginsberg, P. Smith... Mantiene un archivo interesante y promueve actividades poéticas y talleres de creación. |
| THE SACKNER ARCHIVE OF CONCRETE AND VISUAL POETRY | Base de datos de poesía concreta y visual |
| THE THING | Espacio de confluencia de proyectos de net art, para el intercambio de información e ideas entre personas relacionadas con el arte |
| THETHIRDPLACE.COM | Espacio muy interesante con proyectos Av. y 3D (actualmente no disponible, enero 2005) |
| TIPOEMAS Y ANIPOEMAS | Página personal de la autora Ana María Uribe, recientemente fallecida, donde se exponen sus trabajos de poesía visual TIPOEMAS, poemas tipográficos desde los años 60, y ANIPOEMAS desde 1997, poemas visuales animados creados para la web, en formato flash y gif animado |
| TIPOGRAFOS.COM | Site muy interesante sobre información y creación relacionada con la tipografía, con múltiples secciones, actualmente está en estado de suspensión (enero 2005) |
| TOMATO | Estudio de diseño experimental |
| TOUTE LA POESIE | Recopilación de poetas clásicos y noveles, con archivos sonoros |
| TRACE | Comunidad literaria inter-media |
| TRANSMEDIA 2002 FIFTEEN SECONDS OF FAME | Festival Canadiense de video arte en la calle, la web incluye los videos de la muestra |
| TYPE DIRECTORS CLUB | Organización para el desarrollo de la tipografía, con diversas secciones entre las que se encuentra un concurso |

| | |
|--|---|
| TYPOORGANISM | Espacio de investigación tipográfica, con procesos interactivos y cinéticos, se basa en la metáfora de la tipografía como organismo vivo |
| UBUWEB VISUAL-CONCRETE- SOUND | Es quizá el espacio referido a la poesía visual, concreta y sonora, mas referenciado en la <i>web</i> . Su estructura es de archivo documental de materiales, tanto teóricos como de obras, incluye también secciones de ensayo y actualidad. Entre su diversas ofertas encontramos la versión digitalizada de la revista Aspen |
| UNIVERSES IN UNIVERSE MUNDOS DEL ARTE | Universes in Universe es un sistema de información muy completo y actualizado dedicado a las artes visuales de África, América Latina /Caribe y Asia |
| UNOS TIPOS DUROS, TEORÍA Y PRACTICA DE LA TIPOGRAFIA | Espacio dedicado a la promoción de la tipografía |
| URTICA, ART AND MEDIA RESEARCH GROUP | Espacio de interés, del grupo servio Urtica, dedicado a la investigación multidisciplinaria en el <i>media art</i> |
| VECTORIAL ELEVATION | Experiencia de creación participativa, en la que la <i>web</i> es un <i>interface</i> de actuación en el espacio físico |
| VERBALIA | Espacio dedicado a los juegos lingüísticos, relacionado con la edición del libro del mismo título. Publicación activa que actualiza sus referencias cada semana. Mantiene un foro. |
| VERSIÓN MAGA ZINE | Revista de creación con proyectos de arte para la <i>web</i> y versiones digitalizadas de la revista impresa |
| VERSION FEST.COM | <i>Blog</i> de arte, con tarifa de suscripción |
| VICTOR CARBAJO | Página personal de Victor Carbajo con una curiosa colección de palíndromos |
| VIDEO BARBO , ARCHIVO DE VIDEOPOESIA | Objetivo del Archivo: realizar muestras de videopoesía sin fin de lucro. Reciben trabajos para su archivo y sus muestras. En la <i>web</i> no se pueden ver los videos |
| VIRTUAL REALITY | Espacio dedicado a la realidad virtual, sin actualizar desde 1998 |
| VISIBLE LANGUAGE DIRECTORY | Espacio dedicado a lenguaje escrito , la tipografía y el diseño, con una extensa recopilación de artículos teóricos organizados en una base de datos |
| VISPO LANGU(IM)AGE: EXPERIMENTAL VISUAL POETRY , | El poeta Jim Andrews edita este proyecto personal , don de se pueden encontrar sus obras dinámicas o interactivas de poesía visual diseñadas para la <i>web</i> y la de algunos otros poetas. En esta publicación también facilita el código que ha desarrollado para la creación de alguna de ellas |
| VOID | El colectivo Llanolin distribuye a través de esta pagina sus proyectos Av. a través de la comercialización de DVDs |
| | |

| | |
|--|--|
| VORTICE ARGENTINA | Espacio prestigioso de arte correo y poesía visual , en la <i>web</i> desde 1998, soporte para documentación de proyectos organizados por Vortice y por otros artistas argentinos |
| WEB DEL SOL | Espacio de promoción de la literatura contemporánea realizada en medios electrónicos |
| WEBQUEST | Material pedagógico elemental para ecuación infantil. Curso para hacer poemas relacionados con el poeta Huidrobo |
| WILTON AZEVEDO | Pagina personal con obra y artículos e información de las convocatorias : II Interpoetry Exhibition, III Mostra Interpoesia (no disponible en enero 2005) |
| WORD AND IMAGE STUDIES (IAWIS/AIERTI) | Asociación de estudio de las relaciones entre texto e imagen, contiene un boletín. Publicación holandesa, es de las más completas e interesantes en lo referente a poesía sonora |
| WORD CIRCUITS | Espacio dedicado a la literatura new media con una sección dedicada a la poesía visual. Tiene una galería de trabajos interactivos, un directorio de artistas y artículos y un boletín |
| WR-EYE-TINGS SCRATCHPAD | Laboratorio temporal de creación relacionado con la poesía visual, creado a partir de una lista de correo desde Burning Press |
| WWW.ASCII-ART.COM | Espacio dedicado a la evolución del ASCII Art, con textos interesantes sobre los orígenes del texto como imagen |
| XEXOXIAL EDITION S | Xexoxial Editions, editorial relacionada con la escritura visual, presenta esta <i>web</i> para ofrecer su <i>catálogo</i> poético gráfico |
| YO-YOLL.NET / MAGACINE LIVE BLOG TV | Gráfica, diseño y comunicación en la era de Internet. revista interesante con temas y <i>links</i> relacionados indirectamente con la poesía visual |
| ZN ZINE NEW MEDIA A JOURNAL OF NEW MEDIA EXPERIMENTAL VISUAL LITERARY THEORY PRACTICE | Revista dedicada a la literatura electrónica, directamente relacionada con la poesía visual en la <i>web</i> |
| ZUSH | Espacio de creación <i>web</i> del artista Zush, ahora auto-denominado Evru |

Datos del editor

| SITE | PAIS | TIPOEDITOR | EDITOR |
|---|-------------|------------------------|---|
| ...HERE NOR THERE... | SIN DEFINIR | COLECTIVO DE ARTISTAS | ...HERE NOR THERE... TEL : +44 (0)117 951 5029 / 944 5602 |
| [R][R][F]2005--->XP | ALEMANIA | EDITOR INDEPENDIENTE | WILFRIED AGRICOLA DE COLOGNE |
|][SELEC][TEXT | AUSTRALIA | EDITOR INDEPENDIENTE | MEZ BREEZE |
| μ_NIMATION S [MICRO_NIMATION S][UNSORTED] | SIN DEFINIR | EDITOR INDEPENDIENTE | NO-CON TENT.NET ARTEF@CTOS VIRTUALES |
| 0100101110101101.ORG | SIN DEFINIR | COLECTIVO DE ARTISTAS | 01110101101 AT 0100101110101101.ORG +39 3385057572 / +39 3333440356 |
| 010101 SFOMA ART IN TECHNO LOGICAL TIMES | USA | CENTRO DE ARTE / MUSEO | SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART SFOMA INTEL |
| 3RD BED | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | 3RD BED 104 PLEASANT ST., LINCOLN, RI 02865 EDITOR: VINCENT STANDLEY FICTION EDITOR: M. T. ANDERSON POETRY EDITOR: HERMINE MEINHARD WEB & ART EDITOR: PAUL MCRANDLE WEB & COVER DESIGN: KIRSTIN FENN CHAPPELL ASSOCIATE POETRY EDITOR: ANDREA BAKER ASSOCIATE FICTION EDITOR: MATTHEW DERBY INTERNS: LISA PARADIS FOUNDING EDITORS: M. T. ANDERSON , CHRISTOPHER KENNEDY, VINCENT STANDLEY, AND JAMES WAGNER |
| 3VITRE ARCHIVIO DI POLIPOESIA | BRASIL | EDITOR INDEPENDIENTE | ENZO MINARELLI C.P. 152 44042 CENTO ITALY PHON E/FAX: (+39)51.901719 |
| 7° ENCUENTRO INTERNACION AL DE POESÍA VISUAL , SON ORA Y EXPERIMENTAL | ARGENTINA | | VORTICE ARGENTINA |
| A FONTE | BRASIL | EDITOR INDEPENDIENTE | ARTUR FREITAS |
| AR C H I V E S | FRANCIA | GALERIA DE ARTE | ARCHIVES JEAN-DOMINIQUE CARRE 52 RUE MAZARINE F - 75006 PARIS FRANCE TEL. (33) (0) 1 43 54 12 64 FAX (33) (0) 1 40 46 84 22 |
| A ROOM WITHOUT WALLS | CANADA | PAGINA PERSONAL | A ROOM WITHOUT WALLS 1995-2002 TED WARNELL |
| A V TEXT FEST | USA | ASOCIACION CULTURAL | BIBIANA PADILLA MALTOS ALDON ZA123@HOTMAIL.COM CARLOS ADOLFO GUTIÉRREZ VIDAL BIZARRE_INC@YAHOO.COM ALEJANDRO ESPINOZA HANSEANBLUME@YAHOO.COM 233 PAULIN AVE. PMB 7263 CALEXICO, CA 92231-2646 USA |
| ABC TYPOGRAPHY A VIRTUAL MUSEUM OF TYPOGRAPHY | SIN DEFINIR | EDITOR INDEPENDIENTE | JEAN-CHRISTOPHE LOUBET DEL BAYLE |
| ABSURDISTISCHE LIGA | ALEMANIA | EDITOR INDEPENDIENTE | RAINER GOLCHERT, G.V.FECHENBACHSTR. 16 B; 64807 DIEBURG. GERMANY |
| ACCIÓN PARALELA ENSAYO TEORÍA Y CRÍTICA DEL ARTE CON TEMPORANEO | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | JOSÉ LUIS BREA , DIRECTOR CON SEJO EDITORIAL JUAN VICENTE ALIAGA , ROMÁN DE LA CALLE, MANEL CLOT, SALOMÉ CUESTA, FRANCISCO JARAUTA , CARLES GUERRA, JOSÉ LEBRERO, SIMÓN MARCHÁN, ANA MARTÍNEZ-COLLADO , JUAN LUIS MORAZA Y LUIS FRANCISCO PÉREZ . |
| ADBUSTERS | CANADA | ASOCIACION CULTURAL | KALLE LASN ADBUSTERS MEDIA FOUNDATION 1243 WEST 7TH AVENUE VANCOUVER, |

| | | | |
|---|-------------|----------------------|--|
| | | | BC V6H 1B7 CANADA PHON E: 604.736.9401 FAX: 604.737.6021 KALLE@ADBUSTERS.ORG |
| ADELEART HOME | USA | PAGINA PERSONAL | ADELE ALDRIDGE 2003 |
| AKENATON DOC(K)S | FRANCIA | EDITOR INDEPENDIENTE | AKENATON , 1998 PHILIPPE CASTELLIN AKENATON DOC(K)S 7 RUE MISS CAMPBELL F 20 000 AJACCIO TEL/FAX 04 95 21 32 90 AKENATON (PHILIPPE CASTELLIN / JEAN TORREGROSA) COMITE DE REDACTION JULIEN BLAINE / PHILIPPE CASTELLIN / B. FERRANDO / PIERRE GARNIER/JEAN MONOD / TOM RAWORTH / JEAN TORREGROSA / JEAN - CHARLES VEGLIANTE |
| ALEPH | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | LA DIRECCIÓN EDITORIAL HA CORRIDO A CARGO DE JOSÉ LUIS BREA Y LA ARTÍSTICA SE DEBE A LA SOCIÉTÉ ANON YME. LA SOCIÉTÉ ANON YME ES UN GRUPO DE ARTISTAS Y TEÓRICOS DE COMPOSICIÓN VARIABLE, FUNDADO EN 1990 Y DEDICADO ESPECÍFICAMENTE A INVESTIGAR Y DESARROLLAR EXPERIMENTALMENTE LAS RELACIONES ENTRE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y EL PENSAMIENTO CRÍTICO. |
| ALEUYAR | SIN DEFINIR | EDITOR INDEPENDIENTE | ALEUYAR |
| ALIENFLOWER | SIN DEFINIR | EDITOR INDEPENDIENTE | JANAN PLATT COPYRIGHT 1995- 2003 ALIENFLOWER |
| ALTERNATIVE TRADITIONS IN THE CONTEMPORARY ARTS: SUBJUGATED KNOWLEDGES AND THE BALANCE OF POWER | USA | UNIVERSIDAD | ESTERA MILMAN THE UNIVERSITY OF IOWA MUSEUM OF ART THE UNIVERSITY OF IOWA LIBRARIES |
| ALT-X, ON LINE NETWORK | SIN DEFINIR | EDITOR INDEPENDIENTE | ALT-X |
| AMBIENTTV.NET | UK | | MANU LUKSCH, MUKUL PATEL, MICHAEL UWEMEDIMO, GAVIN STARKS, CHRIS HELGREN, MARIKO MONTPETIT, DAVID MUTH, CAMALO GASKIN, BILL MCALISTER. AMBIENT SPACE REGENT STUDIOS, UNIT 76 8 ANDREWS ROAD LONDON E8 4QN TEL/FAX: +44 207 2414446 |
| ANDRÉ VALLIAS | BRASIL | PAGINA PERSONAL | ANDRÉ VALLIAS ESTRADA DA GÁVEA 135 22451-260 RIO DE JANEIRO BRASIL ANDRÉ VALLIAS HE WAS BORN IN 1963 IN SÃO PAULO, BRAZIL, WHERE HE RECEIVED HIS GRADUATE EDUCATION IN LAW AT THE UNIVERSITY OF SÃO PAULO. ANDRÉ VALLIAS IS A GRAPHIC DESIGNER, POET AND INTERACTIVE MEDIA PRODUCER. IN THE EARLY 80'S HE WAS BASICALLY CONCERNED WITH THE STUDY OF PROPORTIONS IN ART, DEVELOPING SERIES OF BLACK/WHITE DRAWINGS WITH STRICT MATHEMATICAL COMPOSITION. IN 1985 HE BEGANS TO DESIGN VISUAL POEMS. FROM 1987 TO 1994 HE LIVED IN GERMANY, WHERE HE, INSTIGATED BY THE IDEAS OF THE PHILOSOPHER VILEM FLUSSER (1920-1991), ORIENTED HIS ACTIVITIES TOWARDS COMPUTER MEDIA. HE WAS THE CO-CURATOR (WITH FRIEDRICH W. BLOCK AND VALERI SCHERSTJANOI) OF THE EXHIBITION "TRANFUTUR – VISUAL POETRY OF THE SOVIET UNION, BRAZIL E GERMAN SPEAKING COUNTRIES" (KASSEL AND BERLIN). IN 1992 HE ORGANIZED, TOGETHER WITH FRIEDRICH W. BLOCK, A FIRST INTERNATIONAL SHOW OF COMPUTER GENERATED POETRY: "POESIE-DIGITALE DICHTKUNST", ANNABERG-BUCHHOLZ - GERMANY. HE RETURNED TO BRAZIL IN 1994. HE NOW LIVES IN RIO DE JANEIRO, WHERE HE WORKS AS CEO OF THE WEBHOUSE REFAZENDA. |
| ANDREW ROWBOTTOM, EVOLUTIONARY ART | UK | EDITOR INDEPENDIENTE | ANDREW ROWBOTTOM, 1998 |
| ANNETNA NEPO | USA | ASOCIACION CULTURAL | SPLIT THROAT PRESS PHILLIP JOHN USHER Y R. RICHARD WOJEWODZKI INFO@ANNETNANEPO.ORG SUBMISSIONS@ANNETNANEPO.ORG EDITORS@ANNETNANEPO.ORG FAX (USA): +1-603-805-2427 TEL / TEL (FRANCE): +33.(0)6.73.13.25.89 |
| ANTOLOGIA DE POESÍA ARGENTINA | ARGENTINA | | KETTY ALEJANDRINA LIS |
| ARABIC CALLIGRAPHY | USA | | ©1995-2002 ISLAMIC ARTS AND ARCHITECTURE ORGANIZATION. |
| ARCHIVO DE POESIA EXPERIMENTAL | BRASIL | UNIVERSIDAD | ESTUDIO DE POESIA EXPERIMENTAL DELLA PUC - PROGRAMA DE ESTUDOS POS-GRADUADOS EM COMUNICACAO E |

| | | | |
|---|------------------------------|---------------------------|---|
| | | | SEMIOTICA - COS - PUC-SP TEL. 55-11-3873-3499 R. 221/231 FAX. 55-11-3865-1374 RUA MINISTRO GODOY, 969 - 4. ANDAR 05015-010 - SAO PAULO - SP |
| ARRAS...: NEW MEDIA POETRY AND POETICS: ... | SIN DEFINIR | EDITOR INDEPENDIENTE | BRIAN KIM STEFANS |
| ART BRUT (AL) L'ART ABRUPT DE LAURANNE | FRANCIA | PAGINA PERSON AL | CON CEPTION & RÉALISATION : LAURANNE © COPYRIGHT1999-2003 REPRODUCTION INTERDITE SAUF AUTORISATION . |
| ART CON TEXT | SIN DEFINIR | EDITOR INDEPENDIENTE | ANDY DECK, ARTCON TEXT.ORG |
| ART CRIMES THE WRITING ON THE WALL | NACION ALIDAD MULTIPLE | EDITOR INDEPENDIENTE | SUSAN FARRELL & BRETT WEBB ART CRIMES © COPYRIGHT 1994 - 2003. |
| ART INCUBE | | COLECTIVO DE ARTISTAS | ART INCUBE, THING WEB |
| ART OF ANAMORPHOSIS | UK | EDITOR INDEPENDIENTE | PHILLIP KENT, WWW.ANAMORPHOSIS.COM IS COPYRIGHT © PHILLIP KENT, LON DON , UNITED KINGDOM. |
| ARTE POSTAL | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | GERARDO YEPIZ SAN DIEGO, CALIFORNIA |
| ARTE VISUAL | BRASIL | EDITOR INDEPENDIENTE | VICTOR HUGO ARTE VISUAL CAIXA POSTAL 922 POÇOS DE CADAS – MG CEP 37701-970 BRASIL |
| ARTECORREO VORTICE | ARGENTINA | | BARRACA VORTICISTA , PROYECTO VORTEX JUAN CARLOS ROMERO Y FERNANDO GARCÍA DELGADO , 1997 PROYECTO VORTICE PROYECTO A+C |
| ARTMUSEUM.NET FROM WAGNER TO VIRTUAL REALITY | SIN DEFINIR | EDITOR INDEPENDIENTE | RANDALL PACKER AND KEN JORDAN. 2000 ARTMUSEUM.NET |
| ARTPORT WHITNEY MUSEUM'S PORTAL TO NET ART AND DIGITAL ARTS | USA | CENTRO DE ARTE / MUSEO | WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, 2002 |
| ARTSERVIS | ESLOVENIA | | EDITOR: MARIJA MOJCA PUNGERCAR EDITORIAL TEAM: BARBARA BORCIC , MATEJA LAZAR, DAMIJAN KRACINA, SAŠA NABERGOJ, TON I POLJANEC DESIGN: DAMIJAN KRACINA PROGRAMMING: DAMJAN LEBAN, |
| ART - WEBSITE.COM | ESPAÑA | GALERIA DE ARTE | FERNANDO SERRANO ART - WEBSITE.COM © 2000-2004 |
| ATAVAR | UK | FUNDACIÓN | MICHAEL ATAVAR TEXT/DIRECTION MICHAEL ATAVAR , HTML MARY AGNES KRELL/TODD REIDY, NIGHT-TIME PHOTO HUGO GLEDINNING, MUSIC NEIL ROBINSON /MICHAEL ATAVAR, ANIMATION S JULIAN BAKER , DIGITAL PHOTOS MICHAEL ATAVAR |
| AUGUSTO DE CAMPOS | BRASIL | PAGINA PERSON AL | AUGUSTO DE CAMPOS , 1999 MÚSICA: CID CAMPOS DESENVOLVIMENTO E FINALIZAÇÃO: UOL COLABORAÇÃO : MARCA DIGITAL COPYRIGHT 1999 - AUGUSTO DE CAMPOS |
| AUTOEDICION ES ANILINA | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | ·AUTOEDICION ES ANILINA· APARTADO 880 / 08080 BARCELON A / SPAIN |
| BARRAPUNTO | ESPAÑA | | BARRAPUNTO |
| BARTOLOMÉ FERRANDO | ESPAÑA | AUTOPROMOCIO N AL | BARTOLOMÉ FERRANDO · C/FAURA , 11 · 46183 · L'ELIANA · VALÈNCIA · TFN-FAX: 961 655 431 · |
| BEEHIVE HYPERTEXT/HYPERMEDIA JOURNAL | | | TALAN MEMMOTT BEEHIVE CREATIVE DIRECTOR / EDITOR-IN-CHIEF ALAN SON DHEIM ASSOCIATE EDITOR VIKI ZAFRIN PRODUCTION BEEHIVE HYPERTEXT/HYPERMEDIA JOURNAL ISSN: 1528-8102 PUBLISHES QUARTERLY |
| BEING HUMAN | USA | | BRAD TODD |
| BLOCOS ON LINE | BRASIL | EDITORIAL | BLOCOS ON LINE CAIXA POSTAL, 113771 24900-970 MARICÁ/RJ TEL. (0xx21) 2634 0136 (0xx21) 2634.0002 EDITORES URHACY FAUSTINO LEILA MÍCCOLIS EDITORIA DE TEXTO LEILA MÍCCOLIS URHACY FAUSTINO RESPON ·SAVEIS PELO SITE URHACY |

| | | | |
|---|-------------|-------------------------|--|
| | | | FAUSTINO LEILA MICCOLIS WEB-DESIGNERS FELIPE MAGALHÃES URHACY FAUSTINO AGRADECIMENTOS ESPECIAIS NA PARTE POÉTICA: FERNANDO TANAJURA MENEZES LENINHA MÁRCIA MAIA MARIZA LOURENÇO (NAS POESIAS ILUSTRADAS) TRADUÇÃO DAS PÁGINAS PARA O INGLÊS, FRANCÊS, ESPANHOL E ITALIANO MARC FORTUNA |
| BOEK.861 BOLETÍN OFICIAL DEL TALLER DEL SOL | ESPAÑA | ASOCIACION CULTURAL | APARTADO 861 - 43080 – TARRAGONA - ESPAÑA 1998 CÉSAR REGLERO CAMPOS / COORDINADOR ISABEL JOVER / ARTISTA PLÁSTICO CARLES CANETTI / FOTOGRAFÍA JAUME BOBET CORTADA / PÁGINAS WWW, TRADUCCIÓN AL INGLÉS JOAN PERA-JPG / MAQUETACIÓN CARLOS REGLERO CAMPOS / ARQUITECTURA XER / VIDEO G. MARÍN / DIFUSIÓN JORDI SOLÉ / TEÓRICO UNAI REGLERO / CARICATURA JOSE EMILIO ANTÓN VICENTE MARTINEZ |
| BORN MAGAZINE ART AND LITERATURE TOGETHER | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | ANMARIE TRIMBLE ORN MAGAZINE P.O. BOX 1313 PORTLAND, OREGON 97207-1313 ORGANIZACIÓN NO COMERCIAL |
| BRAZILIAN DIGITAL ART AND POETRY ON THE WEB COMPILED BY JORGE LUIZ ANTON IO | CANADA | EDITOR INDEPENDIENTE | VISPO |
| BRAZILIAN VISUAL POETRY | BRASIL | CERTAMEN | IMEDIATA |
| BUDETLEIE, EXPERIMENTOS SOBRE O FUTURISMO E O CON STRUTIVISMO | BRASIL | UNIVERSIDAD | JUREMA SAMPAIO , PUC-SP AUTORES RENATO COHEN: RCOHEN@PUCSP.BR LUCIO AGRAAGRA@NODE1.COM.BR |
| BURNING PRESS, EXPERIMENTAL & INTERMEDIA LITERATURES | USA | | BURNING PRESS PO BOX 585, LAKEWOOD OH 44107. |
| CALLIGRAPHY OF THE MASTERS CHINA THE BEAUTIFUL | CHINA | ASOCIACION CULTURAL | COPYRIGHT © MING L. PEI 1995-2002. |
| CDM MAILART GALLERY | UK | EDITOR INDEPENDIENTE | CARL DRUMMON D |
| CENTRO DE ARTE MODERNO SALA APTA | ARGENTINA | ASOCIACION CULTURAL | CENTRO DE ARTE MODERNO CENTRO DE ARTE MODERNO C./ GOBERNADOR, 25 ESQUINA SAN PEDRO 28014 MADRID ESPAÑA TEL ./FAX.: (34) 91-429-8363 CORREO ELECTRÓNICO: CENTRODEARTEMODERNO@TELEFONICA.NET |
| CERO A LA IZQUIERDA REVISTA INDEPENDIENTE DE LITERATURA Y ARTE | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | JULIAN ALONSO, PALENCIA CONCEPTO: JULIAN ALONSO PRODUCCIÓN Y DISEÑO: GREGORIO ANTOLÍN ANIMACIONES, E ILUSTRACIONES: GREGORIO ANTOLÍN |
| CETIC, CENTRO DE ESTUDOS SOBRE TEXTO INFORMÁTICO E CIBERLITERATURA | PORTUGAL | UNIVERSIDAD | UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA, PORTO CENTRO DE ESTUDOS SOBRE TEXTO INFORMÁTICO E CIBERLITERATURA UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA PRAÇA 9 DE ABRIL, 349 PORTO - PORTUGAL |
| CIBER & POEMAS | BRASIL | ASOCIACION CULTURAL | SÉRGIO CAPPARELLI PROFESSOR DA UFRGS ANA CLÁUDIA GRUSZYNSKI PROFESSORA DA UFRGS PROJECTO ZOOM NA POESIA REALIZADO POR LOS EDITORES Y DISEÑADO POR W3HAUS |
| CIBERVISION 02, DINAMICAS FLUIDAS | ESPAÑA | ASOCIACION CULTURAL | MEDIA LAB, CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE |
| COLLAGE ART DEDICATED TO THE ART OF COLLAGE | SIN DEFINIR | EDITOR INDEPENDIENTE | JONATHAN TALBOT COLLAGEART.ORG |
| COMPREPOETICA | USA | | BOB GRUMMAN |
| CONCRETE-VISUAL POETRY | USA | PAGINA PERSONAL | MICHEL P. GAROFALO CONCRETE-VISUAL POETRY WEB LOG © 2002 BY MICHAEL P. GAROFALO © DISTRIBUTED ON THE INTERNET SINCE JANUARY 1, 2001. |
| COPYLEFT | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | |
| CORNER | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | CARLOTA CAULFIELD, EDITOR CORNER MILLS COLLEGE, 5000 MACARTHUR BLVD, OAKLAND, CA 94613 FAX (510) 430-3314 PHONE (510) 430-2356 EDITORIAL BOARD DAVID BERNSTEIN, MILLS COLLEGE XAVIER CANALS, ESCUELA OFICIAL DE ARTES PLÁSTICAS Y DISEÑO DE BARCELONA A JOSÉ M. CATALÁ, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA A ANTON I CLAPÉS, INDEPENDENT PUBLISHER AND POET, BARCELONA A OMAR A. GARCÍA, QMW-UNIVERSITY OF LONDON JUAN GELPI, UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO STEPHEN M. HART, UNIVERSITY OF KENTUCKY RENÉE |

| | | | |
|--|-----------|----------------------|---|
| | | | JADUSHLEVER, MILLS COLLEGE FRANCISCO JARAUTA, UNIVERSIDAD DE MURCIA GWEN KIRKPATRICK, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY FRANCINE MASIELLO, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY ANDRÉS MORALES, UNIVERSIDAD DE CHILE JACOBO SEFAMI, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, IRVINE TOM STRYCHACZ, MILLS COLLEGE VICKY UNRUH, UNIVERSITY OF KANSAS |
| CREATIVE COMMON S | USA | ASOCIACION CULTURAL | CREATIVE COMMON S CORPORATE HEADQUARTERS CREATIVE COMMON S 559 NATHAN ABBOTT WAY STANFORD, CA 94305-8610 UNITED STATES PHONE: +1.650.723.5205 FAX: +1.650.723.8440 |
| CREATIVE DISTURBANCE | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | MARK BEAM CREATIVE DISTURBANCE SAN FRANCISCO, CALIFORNIA TEL. 415.419.3246 FAX 415.206.1287 |
| CTRLALTDL.ORG L-FOUNDATION | HOLANDA | EDITOR INDEPENDIENTE | PETER LUINING L-FOUNDATION |
| CYAN | ALEMANIA | AUTOPROMOCIONAL | CYAN |
| DADA ONLINE | | EDITOR INDEPENDIENTE | DADA ONLINE IS MAINTAINED BY JOHN BUELL DADA ONLINE IS STRICTLY ON THE PERSON'S ATTEMPT TO INFORM THE WORLD ABOUT DADAISM; IT HAS NOT BEEN SPONSORED OR ENDORSED BY ANYONE. ALL VIEWS HERE ARE THOSE OF THEIR RESPECTIVE AUTHORS, AND DO NOT IN ANY WAY REPRESENT THE VIEWS OF THIS SITE'S MAINTAINER (EDITOR) OR HIS INTERNET PROVIDER (PEAK, INC.). |
| DAN WAVER | | EDITOR INDEPENDIENTE | DAN WAVER |
| DAVID KNOEBEL, CLICK POETRY | USA | PAGINA PERSONAL | DAVID KNOEBEL CLICK POETRY MINIMALIST POEMS COMBINING TEXT AND RECORDED SPEECH BY DAVID KNOEBEL. BRILLIANTLY FOCUSED, LUCID POETIC EXPRESSION. USA A&T 11/06/97 ~ ZN 98/10/09 |
| DAVINIO ART ELECTRONICS, KARENINA.IT | ITALIA | AUTOPROMOCIONAL | DAVINIO ART ELECTRONICS CATERINA DAVINIO VIA SASSI 10 CITY LECCO (LC) 23900 ITALY 0039 (0)341 282712 FAX 0341 282712 HOME PAGE: HTTP://MEMBERS.XOOM.VIRGILIO.IT/DAVINITY |
| DIESSEL | | AUTOPROMOCIONAL | DIESSEL JAMES PATERSON |
| DIGITAL MEDIA FEST 2001 | FILIPINAS | UNIVERSIDAD | UNIVERSITY OF THE PHILIPPINES COLLEGE OF FINE ARTS |
| DR. CHRISTIAN SCHOLZ | ALEMANIA | PAGINA PERSONAL | DR. CHRISTIAN SCHOLZ |
| EDGEWISE CAFÉ | CANADA | ASOCIACION CULTURAL | EDGEWISE ELECTROLIT CENTRE |
| EDUARDO KAC | USA | AUTOPROMOCIONAL | EDUARDO KAC EDUARDO KAC IS REPRESENTED BY JULIA FRIEDMAN GALLERY, 118 N PEORIA, CHICAGO, IL 60607. FOR INFORMATION ABOUT EXHIBITIONS OR PRICE OF ARTWORK PLEASE CONTACT JULIA FRIEDMAN AT (312) 455-0755 (VOICE), 312-455-0765 (FAX), OR INFO@JULIAFRIEDMAN.COM. FOR ADDITIONAL INQUIRIES, EMAIL EDUARDO KAC (EKAC@ARTIC.EDU), CALL (312) 345-3567 OR FAX (312) 345-3565. |
| EDWARD LEAR HOME PAGE | ITALIA | AUTOPROMOCIONAL | MARCO GRAZIOSI |
| EFF, ELECTRONIC FRONTIER FOUNDATION DEFENDING FREEDOM IN THE DIGITAL WORLD | USA | ASOCIACION CULTURAL | ELECTRONIC FRONTIER FOUNDATION 454 SHOTWELL STREET SAN FRANCISCO, CA 94110 PHONE: 415/436-9333 FAX: 415/436-9993 |
| EL FANTASMA DE LA GLORIETA | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | EL FANTASMA DE LA GLORIETA REVISTA DE LITERATURA DIRECCIÓN Y DISEÑO: FÉLIX MORALES PRADO ISSN 1577-8851 |
| EL MUSEO DE POESIA VISUAL | ALEMANIA | EDITOR INDEPENDIENTE | JOSE SANTOS, 1999 |
| EL TRANSMISOR, LAURA BAIGORRI BALLARIN | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | LAURA BAIGORRI BALLARIN |
| ELD, ELECTRONIC LITERATURE DIRECTORY | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | ELO DATABASE DIRECTOR ROBERT KENDALL. COPYRIGHT © 1999-2000, ELECTRONIC LITERATURE ORGANIZATION THIS PROJECT IS MADE |

| | | | |
|--|-----------|----------------------|--|
| | | | POSSIBLE IN PART BY THE GENEROUS SUPPORT OF THE ROCKEFELLER FOUNDATION . THE DIRECTORY SITE IS HOSTED BY WORD CIRCUITS . DIRECTORY STAFF: ROBERT KENDALL , DATABASE DIRECTOR NICK TRAENKNER , DIRECTORY PROGRAMMER ERNESTO CHAVEZ EDITORIAL ASSISTANT SARAH MOBARAK EDITORIAL ASSISTANT CON TRIBUTING EDITORS: NICK MON TFORT JOSE LUIS ORIHUELA |
| ELDIGORAS.COM, ARTE Y LITERATURA | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | FRANCISCO JAVIER CUBERO , 2001 ELDÍGORAS – CON SELL DE CENT, 275, 5 - 4 08011 BARCELON A (ESPAÑA) |
| ELECTION -Z.COM | FRANCIA | PAGINA PERSONAL | PHILIPPE BOISNARD |
| ELECTRON IC ARTS INTERMIX | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | ©2003 ELECTRON IC ARTS INTERMIX |
| ELECTRON IC LITERATURE DIRECTORY ELD | USA | UNIVERSIDAD | ROBERT KENDALL, DIRECTOR DE LA BASE DE DATOS NICK TRAENKNER, PROGRAMADOR DEL DIRECTORIO EVELYN WANG ASISTENTE EDITORIAL EDITORES CON TRIBUYENTES: FRAN ILICH NICK MON TFORT JOSÉ LUIS ORIHUELA ROB SWIGART SUSANA TOSCA |
| ELECTRON IC MUSEUM OF MAIL ART EMMA | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | CHUCK WELCH EMAIL JACKKID@PCLINK.COM SNAILMAIL 19 INDIAN HILLS DR. CIRCLE PINES, MN 55014, PHON E 612-785-9669 |
| EMERGENCE | USA | UNIVERSIDAD | REBECCA ALLEN MEDIA ARTIST PROFESSOR, DEPARTMENT OF DESIGN MEDIA ARTS UNIVERSITY OF CALIFORNIA LOS ANGELES TELEPHON E: 310.825.6392 FAX: 310.206.6676 HTTP://REBECCAALLEN.COM/ |
| EMIGRE | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | EMIGRE |
| EPC ELECTRON IC POETRY CENTER , STATE UNIVERSITY OF NEW YORK | USA | UNIVERSIDAD | POET LOSS PEQUEÑO GLAZIER IS DIRECTOR, ELECTRON IC POETRY CENTER, STATE UNIVERSITY OF NEW YORK AT BUFFALO. THE ELECTRON IC POETRY CENTER (EPC) IS A SIGNIFICANT PRESENCE ON THE WORLD-WIDE WEB, CIRCULATING EXPERIMENTAL POETRY AND DIGITAL POETRY TO 7 MILLION USERS A YEAR FROM OVER 90 COUNTRIES. THE EPC IS USED ON THE CURRICULA OF NUMEROUS UNIVERSITIES WORLDWIDE AND SEEKS TO SERVE A BROAD SPECTRUM OF MEMBERS OF THE EXPERIMENTAL POETRY COMMUNITY. |
| EPE ESTUDIO DE POESIA EXPERIMENTAL | BRASIL | UNIVERSIDAD | 1996-BRASIL ESTUDIO DE POESIA EXPERIMENTAL DELLA PUC - PROGRAMA DE ESTUDOS POS-GRADUADOS EM COMUNICACAO E SEMIOTICA - COS - PUC-SP TEL. 55-11-3873-3499 R. 221/231 FAX. 55-11-3865-1374 RUA MINISTRO GODOY, 969 - 4. ANDAR 05015-010 - SAO PAULO – SP HTTP://WWW.PUCSP.BR/~COS-PUC PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PESQUISADORES PARTICIPANTES: ALESSANDRA VILELA ANA ALY CAROLINA TENÓRIO MARCUS BASTOS SABRINA ROSA WILTON AZEVEDO |
| EPM, FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESIA DE MEDELLIN | COLOMBIA | ASOCIACION CULTURAL | CORPORACIÓN DE ARTE Y POESÍA PROMETEO FERNANDO RENDÓN, GABRIEL JAIME FRANCO, LUIS EDUARDO RENDÓN ANGYE GAON A, GLORIA CHVATAL, RAFAEL PATIÑO, JOSÉ MARTÍNEZ, LUISA AGUILAR, RAFAEL QUIROZ, BEATRIZ ORTEGA DIRECCIÓN: CALLE 60 NO 50-16, MEDELLIN, COLOMBIA, SURAMÉRICA. TELEFAX: (574) 2923396 Y (574) 5381364. TELÉFON OS: (574) 2923397, (574) 2540515, (574) 5381911. APARTADO AÉREO 7392, MEDELLÍN, COLOMBIA. |
| E-POETS.NET | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | - KURT HEINTZ , FOUNDER , E-POETS NETWORK COPYRIGHT © 1999-2004, E-POETS NETWORK PARTNERS |
| ESCANER CULTURAL, REVISTA VIRTUAL DE ARTE Y CULTURA | CHILE | EDITOR INDEPENDIENTE | ISABEL ARANDA *YTO* (CHILE) |
| ESPECULO, REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS | ESPAÑA | UNIVERSIDAD | JOAQUÍN M ^a AGUIRRE DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA III FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID |
| FAF FINE ART FORUM ART+ TECHNOLOGY NET NEWS | AUSTRALIA | ASOCIACION CULTURAL | ONLINE SINCE 1987 ISSN No. 1442 4894 FAF'S EDITORS PAUL BROWN, RECIPIENT OF A FELLOWSHIP FROM THE NEW MEDIA ARTS FUND OF THE AUSTRALIA COUNCIL, SPENT 2000 AT THE CENTRE FOR COMPUTATIONAL NEUROSCIENCE AND ROBOTICS IN THE SCHOOL OF COGNITIVE SCIENCES AT THE UNIVERSITY OF SUSSEX IN BRIGHTON , ENGLAND. AS A RESULT SINGAPOREAN, NISAR KESHVANI BECAME EDITOR WHILE PAUL BROWN RETAINED THE POST OF EXECUTIVE EDITOR. KESHVANI IS A FREELANCE INTERNET JOURNALIST. WEB |

| | | | |
|--|-----------|------------------------|---|
| | | | DEVELOPER, EDUCATOR AND NEW MEDIA SPECIALIST. WITH THE SUPPORT OF THE AUSTRALIA COUNCIL FOR THE ARTS, IN 2001 FAF APPOINTED LINDA CARROLI AS ITS AUSTRALIAN EDITOR TO MANAGE THE BRISBANE BASE WITH NISAR, AS EDITOR-IN-CHIEF, CONCENTRATING ON STRATEGIC POLICY AND NEW PROJECT DEVELOPMENT. CARROLI IS A WIDELY-PUBLISHED JOURNALIST, ESSAYIST AND CRITIC AND HAS CURATED FOR PUBLIC, GALLERY AND VIRTUAL SPACES. |
| FERNANDO MILLAN | ESPAÑA | PAGINA PERSONAL | FERNANDO MILLAN |
| FERNANDO AGUIAR | PORTUGAL | PAGINA PERSONAL | FERNANDO AGUIAR APARTADO 50.253 1707-001 LISBOA PORTUGAL |
| FLICKER | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | SCOTT STARK P.O. BOX 460910 SAN FRANCISCO, CA 94146-0910 |
| FRANCO ZERI | ITALIA | PAGINA PERSONAL | FRANCO ZERI TEXT E IMAGE COPYRIGHT © 1999 FRANCO ZERI COPYRIGHT © 1999 OPENMEDIA – ITALY EMAIL: ZERI@OPENMEDIA.IT U.R.L. HTTP://WWW.OPENMEDIA.IT |
| FUNDACIÓ JOAN BROSSA | ESPAÑA | INSTITUCION AL | FUNDACIÓ JOAN BROSSA BARCELON A ROGER DE LLÚRIA, 116, 2N.1º. 08037 TEL.: (34) 934589994 FAX: (34) 902120326 |
| FUNDACIÓN RODRÍGUEZ | ESPAÑA | COLECTIVO DE ARTISTAS | FUNDACIÓN RODRÍGUEZ NATXO RODRÍGUEZ ARKAUTE APDO. 839. 01080. |
| GABRIEL CORCHERO | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | GABRIEL CORCHERO |
| GALLERY 9 (WALKER ART CENTER) | USA | CENTRO DE ARTE / MUSEO | STEVE DIETZ, WALKER ART CENTER |
| GHOST CITY | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | GHOST CITY JODYZEL USA |
| GLAZNOST | ESPAÑA | COLECTIVO DE ARTISTAS | GLAZNOST C/ FELIP II 209 LOCAL 1 08027 BARCELON A – ESP TEL +34 93 349 11 63 MVL +34 616 551 318 FAX +34 93 340 71 60 EML INFO@GLAZNOST.COM |
| GNU PROJECT WEB SERVER | USA | ASOCIACION CULTURAL | FREE SOFTWARE FOUNDATION BOSTON USA |
| HYPertext / CYBERtext / POEText | USA | UNIVERSIDAD | JOHN CAYLEY |
| HANDMIRROR | HOLANDA | PAGINA PERSONAL | MICHEL KNAVEN |
| HANS BRAUMÜLLER: PAINTINGS, VIRTUAL AND VISUAL POETRY, NETWORKING ART PROJECTS | CHILE | PAGINA PERSONAL | HANS BRAUMÜLLER |
| HEKTOR.NET | AUSTRALIA | PAGINA PERSONAL | HEKTOR.NET |
| HI-RES! | UK | | HI-RES! |
| HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI | USA | INSTITUCION AL | LIANE LEFAIVRE, THE MIT PRESS COPYRIGHT © 1997. DELFT UNIVERSITY OF TECHNOLOGY AND MIT PRESS. |
| HZ NET GALLERY | SUECIA | GALERIA DE ARTE | FYLKINGEN'S NET JOURNAL © 2003-2005 ALL RIGHTS RESERVED - |
| IMAGESERVE TYPEFACES | | EDITOR INDEPENDIENTE | IMAGESERVE TYPEFACES |
| IMEDIATA | BRASIL | EDITOR INDEPENDIENTE | IMEDIATA |
| INDETERMINACY | | EDITOR INDEPENDIENTE | EDDIE KOHLER ON THESE WEB PAGES, THE STORIES AND THE THREE NOTES ARE COPYRIGHT © JOHN CAGE; ALL OTHER TEXT AND IMAGES ARE COPYRIGHT © 1997-8 EDDIE KOHLER. |
| INNER EYE | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | JOHN TOTH TOTH@PIPELINE.COM BROOKLYN, NEW YORK 11222-1907 INTEGRATING ART & TECHNOLOGY (718) 389-7659 |
| INSERT SILENCE | UK | COLECTIVO DE ARTISTAS | AMIT PITARU & JAMES PATERSON |

| | | | |
|---|-------------|--------------------------|--|
| INTERACTIVEIDEAS | ESPAÑA | AUTOPROMOCIO N AL | NATALIA ROJAS |
| IRATIONAL.ORG | UK | COLECTIVO DE ARTISTAS | IRATIONAL.ORG40 ROSEBURY AVENUE, BRISTOL BS2 9TN, UNITED KINGDOM. WORK TELEPHON E: +44 (0)117 9553780. |
| IUA, INSTITUT UNIVERSITARI DE L'AUDIOVISUAL, UPF | ESPAÑA | UNIVERSIDAD | UPF, UNIVERSIDAD POMPEU FABRA INSTITUT UNIVERSITARI DE L'AUDIOVISUAL (IUA) UNIVERSITAT POMPEU FABRA AREA DE FRANÇA. CAMPUS DE LA CIUTADELLA DIRECCIÓN POSTAL: PASSEIG DE CIRCUMVAL·LACIÓ, 8. 08003 BARCELON A DIRECTOR: XAVIER SERRA SECRETARÍA IUA: JOANA CLOTET INFORMACIÓN POSGRADOS: LUCIA CROSAS ACTIVIDADES Y DIFUSIÓN JOANA CLOTET INFORMACIÓN FUNDACIÓN PHON OS: ANDRÉS LEWIN- RICHTER |
| J. M. CALLEJA | ESPAÑA | AUTOPROMOCIO N AL | J. M. CALLEJA |
| JAKA ZELEZNIKAR JAKA.ORG ART VECTORS OF LANGUAGE EXPRESSION | ESLOVENIA | PAGINA PERSON AL | JAKA ZELEZNIKAR +386 (0)31 533-573 |
| JAM | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | JOSÉ ANTON IO MILLÁN |
| JANAN'S HOME PAGE | | PAGINA PERSON AL | JANAN PLATT |
| JOAN BROSSA O LA REVUELTAPOÉTICA | ESPAÑA | INSTITUCION AL | UOC LLETRA |
| JOAN BROSSA, POETA | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | ABRAHAM CLOTET BARCELON A, ESTIU DE 2001 |
| JOHN M. BENNETT | USA | PAGINA PERSON AL | JOHN M. BENNETT LUNA BISON TE PRODS 137 LELAND AVE. COLUMBUS, OH 43214 USA |
| JÖRG PIRINGER | AUSTRIA | PAGINA PERSON AL | JÖRG PIRINGER |
| JOSH NIMOY | | EDITOR INDEPENDIENTE | JOSH NIMOY |
| KALDRON KALDRON NEW HOME FOR NORTH AMERICA'S LON GEST RUNNING VISUAL POETRY MAGAZINE | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | ON-LINE VERSION EDITED BY KARL KEMPTON , HARRY POLKINHORN, AND KARL YOUNG ON-LINE VERSION OPENED ON BASTILLE DAY, 1997 |
| KARENINA.IT | ITALIA | EDITOR INDEPENDIENTE | CATERINA DAVINIO |
| KOMNINOS KON STANTINOS ZERVOS'S BOOKMARKS | AUSTRALIA | UNIVERSIDAD | KOMNINOS KON STANTINOS GRIFFITH UNIVERSITY, GOLD COAST, AUSTRALIA |
| KOSMOPOLIS | ESPAÑA | INSTITUCION AL | JUAN INSUA, CCCB BARCELON A |
| KUNSTRADIO ON LINE | ALEMANIA | EDITOR INDEPENDIENTE | ORF KUNSTRADIO |
| LA N O L I N | AUSTRIA | | LA N O L I N |
| LA TZARA REVISTA DE POESÍA VISUAL EXPERIMENTAL | ARGENTINA | | EDITADA Y DIRIGIDA POR HILDA PAZ RAMELLA 40-BERNAL, BS. AS.-1876-ARGENTINA PAZHILDA@YAHOO.COM.AR JUAN CARLOS ROMERO MÉXICO 1626, 5J-BUENOS AIRES-1100- ARGENTINA ROMERO@INTERMEDIA.COM.AR |
| LADISLAO PABLO GYÖRI | ARGENTINA | | LADISLAO PABLO GYÖRI |
| LENGUAS LIBRES LENGUAS | PUERTO RICO | PAGINA PERSON AL | JUAN DUCHESNE WINTER CATEDRÁTICO DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL FACULTAD DE ESTUDIOS GENERALES UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO RÍO PIEDRAS |
| LETTTRISTE PAGES | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | KARL YOUNG AND KARL KEMPTON , EDITORS. ALAIN SATIÉ AND DAVID W. SEAMAN, ASSOCIATE CURATORS. |
| LIBRARIES THE UNIVERSITY OF IOWA | USA | UNIVERSIDAD | THE UNIVERSITY OF IOWA LIBRARIES INTERNATION AL DADA ARCHIVE, UNIVERSITY OF IOWA LIBRARIES. COPYRIGHT (C) 1997-2002. THE UNIVERSITY OF IOWA AND TIMOTHY SHIPE. ALL RIGHTS RESERVED. |

| | | | |
|---|-----------|-----------------------|---|
| LIGHT & DUST ANTHOLOGY OF POETRY | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | LIGHT AND DUST BOOKS KARL YOUNG, EDITOR AND PUBLISHER |
| LITERATURE UNBOUND A GUIDE TO LITERARY RESOURCES ON THE WEB | | EDITOR INDEPENDIENTE | COMPILED AND ADMINISTERED BY ROBERT KENDALL |
| LITTLE MOVIES, LEV MANOVICH | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | LEV MANOVICH |
| LOSS PEQUEÑO GLAZIER OBRAS CINÉTICAS & VISUALES | USA | UNIVERSIDAD | WINGS BUFFALO |
| LOW PROBABILITY OF RACCOONS PETER HOWARD'S SITE OF POEMS AND POETRY RESOURCES. | UK | AUTOPROMOCIONAL | PETER HOWARD TRACE ONLINE WRITING CENTRE THE NOTTINGHAM TRENT UNIVERSITY, CLIFTON LANE, CLIFTON, NOTTINGHAM NG11 8NS, ENGLAND |
| MAAP MULTIMEDIA ART ASIA PACIFIC | AUSTRALIA | UNIVERSIDAD | MAAP (MULTIMEDIA ART ASIA PACIFIC INC). DR ROS BANDT: R.BANDT@UNIMELB.EDU.AU IAIN MOTT: I.MOTT@UNIMELB.EDU .AU POSTAL ADDRESS: THE AUSTRALIAN SOUND DESIGN PROJECT UNIVERSITY OF MELBOURNE THE AUSTRALIAN CENTRE 137 BARRY STREET CARLTON VICTORIA, 3053 AUSTRALIA PHONE: +61 3 83449951 FAX: +61 3 9347 7731 |
| MAIL ART ARCHIVE | UK | EDITOR INDEPENDIENTE | MICHAEL LEIGH CHESHIRE, UNITED KINGDOM MANTENIDO POR BLOGGER |
| MARISCAL | ESPAÑA | AUTOPROMOCIONAL | MARISCAL |
| MARK AMERIKA | USA | PAGINA PERSONAL | MARK AMERIKA P.O. BOX 241 BOULDER, CO 80306-0241 UNIVERSITY OF COLORADO DEPARTMENT OF ART AND ART HISTORY UCB 318 BOULDER, CO 80309-0318 |
| MERTZ MAIL, ABAFORUM | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | MERTZ MAIL, FACTORY PERE SOUSA APDO. 598 E - 08080 BARCELONA |
| MIDE, MUSEO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFIA | ESPAÑA | UNIVERSIDAD | MIDE MUSEO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFIA UCLM UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA VICERRECTORADO UCLM. CAMINO DEL POZUELO, S/N. 16071- CUENCA. TEL.: 969-179115 (DIRECTO) / 969-179100 (EXTS.4440, 4437). FAX: 969-179118, E.MAIL: INFO@MIDE-CU.UCLM.ES HTTP://WWW.UCLM.ES/ |
| MIT | USA | INSTITUCIONAL | MIT MEDIA LABORATORIES, USA |
| MODELIA | ARGENTINA | COLECTIVO DE ARTISTAS | LAURA MOLINA DE VEDIA |
| MONO CRAFTS | JAPON | AUTOPROMOCIONAL | YUGO NAKAMURA MARUNAGASOUKO B, 1-5-10 HIGASHI-SHINAGAWA, SHINAGAWA, TOKYO 140-0002 JAPAN |
| MUNDO SUPERFICIAL | | COLECTIVO DE ARTISTAS | COLECTIVO ZOMBRA |
| MUSEO DE POESIA VISUAL | | EDITOR INDEPENDIENTE | J. SANTOS, 1999 |
| MUSEUM OF THE ESSENTIAL AND BEYOND THAT | BRASIL | | REGINA CÉLIA PINTO |
| MYCITY | BRASIL | EDITOR INDEPENDIENTE | NON - © 1999 RIO DE JANEIRO: CONCEPT & DESIGN [ANDRÉ VALLIAS]; ASSISTENT DESIGNER [CHRISTIANO CALVET], ASSISTENT PRODUCERS [NELCI FRANGIPANI, LIA ITKIS; MARINA & VICTOR FRANGIPANI]; PHOTOGRAPHY [CRISTIANA VALLIAS, STEFAN KOLUMBAN HESS & ANDRÉ VALLIAS]; TEXT & AUDIOCOLLAGE [ANDRÉ VALLIAS]; SPECIAL THANKS TO: TAMARA EGLER. |
| NEO DADA | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | L.DROZNER P.O. BOX 661 NEW YORK, NEW YORK 10116 |
| NEOISM | | EDITOR INDEPENDIENTE | NEOISM |
| NESTOR THE WEB BROWSER AND CARTOGRAPHER | FRANCIA | | ROMAIN ZEILIGER COMPUTER SCIENTIST AND RESEARCH ENGINEER AT GATE GROUPE D'ANALYSE ET DE THEORIE ECONOMIQUE, UMR-5824, CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE AND UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2. POSTAL ADDRESS: CNRS-GATE, 93 CHEMIN DES MOUILLES 69131 ECULLY CEDEX, FRANCE TEL: +33 72 86 61 09, FAX: +33 72 86 60 90 |
| NETART.ORG.UY | URUGUAY | EDITOR INDEPENDIENTE | BRIAN MACKERN, URUGUAY |

| | | | |
|--|----------|-----------------------|---|
| NEURAL.IT HACKTIVISM . E-MUSIC. NEW MEDIA | ITALIA | EDITOR INDEPENDIENTE | ALESSANDRO LUDOVICO AURELIO CIANCIO MENDIZZA (REDACION) COLLABORATORI: TATIANA BAZZICHELLI MICHELE CASELLA ILARIA RONCAGLIA MIKY RY CLEMENTE PESTELLI ANGELA SERINO TRADUZIONI: ROBERTO ORSINI CON SULENZA TECNICA: PAOLO MANGRAVITI |
| NEWS ARTES VISUALES | ESPAÑA | INSTITUCION AL | INSTITUTO ARTES VISUALES VERACRUZ 4, 2º 11402 JEREZ 902 23 30 20 ©1999-2003 |
| NITRIC INTERACTIVE | | | NITRIC INTERACTIVE COPYRIGHT © 1998-1999 |
| OPEN VIDEO ARCHIVE (OVA) A SHARED DIGITAL VIDEO COLLECTION | USA | UNIVERSIDAD | OPEN RADIO ARCHIVE NETWORK GROUP THE OPEN VIDEO PROJECT IS SPONSORED BY AND DEVELOPED AT THE INTERACTION DESIGN LABORATORY AT THE SCHOOL OF INFORMATION AND LIBRARY SCIENCE, UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA CHAPEL HILL. THE PROJECT IS SUPERVISED BY DR. GARY MARCHIONINI AND DR. BARBARA M. WILDEMUTH AND CURRENTLY DEVELOPED PRIMARILY BY DR. GARY GEISLER, RICH GRUSS, MENG YANG, XIANGMING MU, ANTHONY HUGHES, TOM TOLLESON, AND CURTIS WEBSTER. THE INITIAL FRAMEWORK FOR THE REPOSITORY WAS DEVELOPED BY LAURA SLAUGHTER AS PART OF THE BALTIMORE LEARNING COMMUNITY PROJECT AT THE UNIVERSITY OF MARYLAND AND SHE COLLECTED AND DIGITIZED MUCH OF THE FIRST STAGE OF VIDEO CONTENT. |
| OUT VIDEO NET "IGREK CINEMA" | RUSIA | | IGREK CINEMA |
| POESIA INTERSIGNOS DO IMPRESSO AO SONORO E AO DIGITAL | BRASIL | UNIVERSIDAD | PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO ESTUDIO DE POESIA EXPERIMENTAL DELLA PUC - PROGRAMA DE ESTUDOS POS-GRADUADOS EM COMUNICACAO E SEMIOTICA – COS - PUC-SP TEL. 55-11-3873-3499 R. 221/231 FAX. 55-11-3865-1374 RUA MINISTRO GODOY, 969 - 4. ANDAR 05015-010 - SAO PAULO - SP |
| P22 TYPE FOUNDRY | USA | | P22 TYPE FOUNDRY PO Box 770 BUFFALO, NY USA |
| PACO PINO | ESPAÑA | PAGINA PERSONAL | FRANCISCO PINO |
| PARRA NICANOR, WEB&ANTIWEB | CHILE | EDITOR INDEPENDIENTE | WEB&ANTIWEB |
| PERFORMANCE INDEX | SUIZA | COLECTIVO DE ARTISTAS | PERFORMANCE INDEX WAS CREATED IN 1995 AT THE INITIATIVE OF A GROUP OF ARTISTS AND ART THEORISTS FROM BASEL. SABINE GEBHARDT, ART HISTORIAN HEDY GRABER, ART HISTORIAN SILVIO LAUER, HERBIVOR HEINRICH LÜBER, ARTIST KARIN ROTH, ARTIST CLARA SANER, ARTIST HALTINGERSTRASSE 98, CH-4057 BASEL, SWITZERLAND TEL/FAX: 0041/61/ 692 94 51 EMAIL: PINDEX@THING.AT |
| PHAYUM, REVISTA DE POÉTICA VISUAL | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | DIRIGIDA POR: JOSÉ-CARLOS BELTRÁN & MARÍA JESÚS MONTÍA ©2001 BENICARLO.COM DEPÓSITO LEGAL CS 480 - 1997 |
| PLIEGOS DE OPINIÓN | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | CON SEJO DE REDACCIÓN DIRECCIÓN, CASTO SÁNCHEZ. WEBMASTER, MANUEL HERRERO. JEFE DE REDACCIÓN, ANTONIO BERNAL. COORDINACIÓN LITERARIA, JOSEFA PARRA. ADMINISTRACIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS, IGNACIO LÓPEZ. SECCIONES: AMÉRICA LATINA: EMILIO GARZÓN. ARTES PLÁSTICAS: RICARDA LÓPEZ. CIENCIA Y TECNOLOGÍA: ALEJANDRO SÁNCHEZ. CINE Y COMUNICACIÓN: DANNY SÁNCHEZ. EDUCACIÓN: SALVADOR RUEDA. EUROPA: IGNACIO LOZANO. FOTOGRAFÍA: ROSA Mª TORIBIO. PATRIMONIO E IDENTIDAD: ESTEBAN RUIZ. NORTE DE ÁFRICA: ANTONIO REYES. POLÍTICA: FRANCISCO REINOSO. |
| PÓEZIA - EX-POEMS | | EDITOR INDEPENDIENTE | © PÓEZIA - EX-POEMS – TODOS OS DIREITOS RESERVADOS WEBMASTER - ANA B © COPYRIGHT 1999-2004 ANA-B.COM AND ARTISTS. DESIGN BY ARTISDESIGN.COM |
| POEMS THAT GO | | | MEGAN SAPNAR AND INGRID ANKERSON EDITORS |
| POES1S | ALEMANIA | COLECTIVO DE ARTISTAS | DR. FRIEDRICH W. BLOCK STIFTUNG BRÜCKNER-KÜHNER HANS-BOCKLER- STR. 5 D-34121 KASSEL FON : +49 (0)561 24304 FAX: +49 (0)561 2888045 FWBLOCK@UNI-KASSEL.DE ORT UNIVERSITÄT ERFURT DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE/MEDIA NORDHAEUSER STR. 63 D-99089 ERFURT LEHRGEBÄUDE I, RAUM 247 TEL.: +49-(0)361/737-4222 FAX: +49-(0)361/737-4179 DR. CHRISTIANE HEIBACH UNIVERSITÄT ERFURT VERGLEICHENDE LITERATURWISSENSCHAFT/MEDIEN NORDHÄUSER STR. 63 D-99089 ERFURT FON : +49 (0)361 737 4222 FAX: +49 (0)361 737 4179 CHRISTIANE.HEIBACH@UNI-ERFURT.DE DR. KARIN WENZ UNIVERSITÄT GESAMTHOCHSCHULE KASSEL FACHBEREICH ANGLISTISCHE LINGUISTIK GEORG-FORSTER-STR. 3 34109 KASSEL WENZ@UNI-KASSEL.DE |

| | | | |
|---|----------|-----------------------|---|
| POESIA SALVAJE.COM | ESPAÑA | ASOCIACION CULTURAL | POESIA SALVAJE.COM |
| POESIA VISUAL | ESPAÑA | ASOCIACION CULTURAL | TALLER DE LAS PALABRAS C/ REMEDIO, 9 46823 NAVARRÉS VALENCIA (SPAIN) |
| POESIAZION ARTE, POETIDAZION E.IT | ITALIA | ASOCIACION CULTURAL | POESIAZION ARTE MOVIMENTO "GIOVANI POETI D'AZION E" C/O ALESSANDRO D'AGOSTINI VIA GREGORIO VII, 375 00165 ROMA |
| POETRY PORTAL | | | |
| POETRYMAGIC | UK | EDITOR INDEPENDIENTE | LITLANGS PUBLISHING LITLANGS IS A SMALL PUBLISHING COMPANY EXPLOITING THE NEW POSSIBILITIES OF THE INTERNET AND ELECTRONIC PUBLISHING TO PRODUCE INDEPENDENT SPECIALIST GUIDES OF A LITERARY NATURE. |
| POLIOESIA | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | XAVIER SABATER – C/ ROSENT, 116 PRAL. 3 - 08026 BARCELONA |
| PORTAL DE POESIA | | EDITOR INDEPENDIENTE | PORTAL DE POESIA |
| PRIMITI TOO TAA | | | COLIN MORTON ED ACKERMAN © INNOCENT VISION 2001 |
| PROPOST, PROJECTES POÈTICS SENSE TÍTOL | ESPAÑA | ASOCIACION CULTURAL | PROJECTES POÈTICS SENSE TÍTOL PROJECTES POÈTICS SENSE TÍTOL ÉS UNA ENTITAT ASSOCIADA AL CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA CCCB /// WWW.CCCB.ORG MEMBRE DEL COMSELL DE LA JOVENTUT DE BARCELONA A CJB/// WWW.CJB.ORG PROJECTES POÈTICS SENSE TÍTOL – PROPOST.ORG P.O. BOX 34.101 08080 BARCELONA SPAIN PROPOST@PROPOST.ORG |
| RADIAL | | EDITOR INDEPENDIENTE | |
| RADICAL SOFTWARE | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | DAVIDSON GIGLIOTTI |
| RADIOARTEMOBILE.IT | ITALIA | ASOCIACION CULTURAL | |
| RAMON SALVO | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | RAMON SALVO MEMBRE DE LA BIBLIOTHECA CIRCULAR CREADA EN 1996, NO SE RENUEVA DESDE 1997 |
| RE: WORDS AND WORKS | | EDITOR INDEPENDIENTE | RE: : POEM/THE BEEHIVE © BY REINER STRASSER COPYRIGHT © 1997/1998 REINER STRASSER. |
| REFAZENDA (PROYECTO DE VALLIAS) | BRASIL | EDITOR INDEPENDIENTE | ANDRE VALLIAS |
| RHIZOME | USA | | RHIZOME.ORG 180 VARICK STREET, 11TH FLOOR NEW YORK, NY 10014 TEL. +1.212.989.2363 FAX +1.212.989.2335 1996 |
| ROGELIO LOPEZ CUENCA | ESPAÑA | PAGINA PERSONAL | ROGELIO LOPEZ CUENCA |
| SALA ALTAMIRA ALTAMIRA CAVE | MEXICO | GALERIA DE ARTE | JUAN DIAZ INFANTE |
| SALTANA, REVISTA DE LITERATURA Y TRADUCCIÓN | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | AGUIRRE, DANIEL Y OTROS DIRIGE FREIXA, ALBERT LOPEZ GUIX, JUAN GABRIEL |
| SLAHDOT | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | SLAHDOT |
| SLAMPOETRYPICTURES | ALEMANIA | COLECTIVO DE ARTISTAS | THIS IS A COLLABORATIVE PROJEKT BY JIMPUNK RO27 SIM SOY |
| SODA | UK | EDITOR INDEPENDIENTE | SODA SODA, 17-25 CREMER ST. LONDON E2 8HD UK TEL +44 (0)20 7739 6217 FAX +44 (0)20 7739 8650 |
| SPIDERTANGLE | | EDITOR INDEPENDIENTE | IGOR SATANOVSKY MIKE MAGAZINNIK |
| STRINGS | CANADA | EDITOR INDEPENDIENTE | DAN WABER (USA) VISPO |
| STTARGATE.COM | ESPAÑA | COLECTIVO DE ARTISTAS | CHIMO (BENICARLO) WEBMASTER [SG] STTARGATE@STTARGATE.COM |

| | | | |
|--|-----------|---------------------------|---|
| | | | JOSE-CARLOS BELTRAN COORDINADOR/COLABORADOR PHAYUM@TERRA.ES ANGELA SERNA COLABORADORA REVISTA _TEXTURAS@YAHOO.ES |
| SUPERBAD | | | BEN BENJAMIN © 1995-2003, SUPERBAD PROCESSED FOOD PRODUCTS, INC. |
| SYLVIE FERRÉ | FRANCIA | COLECTIVO DE ARTISTAS | SYLVIE FERRÉ ASSOCIATION REG'ART SIEGE SOCIAL : 34 QUAI SAINT-ANTOINE, BP 2081, 69226 LYON CEDEX 02. |
| SZTUKA FABRYKA | | EDITOR INDEPENDIENTE | GEERT DE DECKER, BERT ROCKET STANISLAW DRAGOWANOWITZ (SIR G. DE DECKER SZTUKA FABRYKA |
| T.A.P.I.N. | FRANCIA | COLECTIVO DE ARTISTAS | T.A.P.I.N. JULIEN D'ABRIGÉON LES AUCHES, 26160 ST GERVAIS-SUR-ROUBION , FRANCE |
| TARTARUGO | | EDITOR INDEPENDIENTE | TARTARUGO & TURTLE ISLAND MENTAL STATE PRODUCTION S |
| TERRAZA | ARGENTINA | | EDUARDO ARAUZ CÉCILE BELMON T SILVIA GURFEIN LUIZ HORTA CAROLINA KATZ JULIA MASVERNAT JUANA NEUMAN DIEGO POSADAS CLAUDIA PRADO DINA ROISMAN |
| TEXT THE JOURNAL OF THE AUSTRALIAN ASSOCIATION OF WRITING PROGRAMS | AUSTRALIA | UNIVERSIDAD | THE AUSTRALIAN ASSOCIATION OF WRITING PROGRAMS ISSN: 1327-9556 PUBLISHED FROM THE SCHOOL OF ARTS, GRIFFITH UNIVERSITY, GOLD COAST CAMPUS. EDITORS: NIGEL KRAUTH & TESS BRADY REVIEWS EDITOR: PATRICK WEST DIGITAL WRITING EDITOR: KOMNINOS ZERVOS MAILTO : TEXT@GRIFFITH.EDU.AU |
| TEXTURAS NUEVAS DIMENSION ES DEL TEXTO Y DE LA IMAGEN | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | ÁNGELA SERNA |
| THE BANNER ART COLLECTIVE | UK | UNIVERSIDAD | BANNER ART COLLECTIVE © 2005. BRANDON BARR ADDRESS BANNER ART COLLECTIVE C/O BRANDON BARR DEPARTMENT OF ENGLISH 500 WILSON BOULEVARD RC Box 270451 UNIVERSITY OF ROCHESTER ROCHESTER, NY 14627-0451 TELEPHON E 585-275-9260 |
| THE BOOK AFTER THE BOOK | BRASIL | EDITOR INDEPENDIENTE | GISELLE BEIGUELMAN 1999 |
| THE CADRE LABORATORY FOR NEW MEDIA | USA | ESCUELA DE ARTE | SCHOOL OF ART AND DESIGN AT SAN JOSE STATE UNIVERSITY, , CALIFORNIA |
| THE CYBERPOET PROJECT | | EDITOR INDEPENDIENTE | KOMNINOS ZERVOS CYBERPOET@SLV RAN BETWEEN 11 JANUARY AND 19 MARCH 1999. THE CYBERPOET PROJECT WAS FUNDED BY ARTS VICTORIA AND AUSPICED BY EXPERIMEDIA AT THE STATE LIBRARY OF VICTORIA. |
| THE DIGITAL POCKET GALLERY | CANADA | GALERIA DE ARTE | JEREMY TURNER VICTORIA B.C., VANCOUVER , CANADA |
| THE ELECTRON IC HYPNEROTOMACHIA | USA | INSTITUCION AL | THE MIT PRESS, IN COLLABORATION WITH THE DESIGN KNOWLEDGE SYSTEMS GROUP AT THE TECHNICAL UNIVERSITY OF DELFT |
| THE ESTATE OF KEITH HARING | USA | FUNDACIÓN | KEITH HARING FOUNDATION WEB DESIGN BY DANIEL WIENER © 1997-2003 THE ESTATE OF KEITH HARING |
| THE HYPERMEDIA RESEARCH CENTRE | UK | UNIVERSIDAD | SCHOOL OF COMMUNICATION AND CREATIVE INDUSTRIES AT WESTMINSTER UNIVERSITY IN LONDON , ENGLAND. |
| THE INTERNATIONAL DICTION ARY OF NEOLOGISMS | | CENTRO DE ARTE / MUSEO | INTERNATIONAL DICTIONARY OF NEOLOGISMS A PROJECT OF XEXOXIAL. COLLECTED BY THE AVANT GARDE MUSEUM OF TEMPORARY ART SINCE 1985 |
| THE LABYRINTH: RESOURCES FOR MEDIEVAL STUDIES | | UNIVERSIDAD | MARTIN IRVINE AND DEBORAH EVERHART COPYRIGHT © 1994-2001 |
| THE POETRY PROJECT | USA | ASOCIACION CULTURAL | THE POETRY PROJECT ST. MARK'S CHURCH, 131 E. 10TH ST., NEW YORK, NY 10003 ANSELM BERRIGAN, ARTISTIC DIRECTOR MILES CHAMPION , PROGRAM COORDINATOR CORINA COPP, PROGRAM ASSISTANT MARCELLA DURAND, NEWSLETTER EDITOR JOHN FISK, BROADCAST COORDINATOR ANSELM BERRIGAN, WEDNESDAY NIGHT COORDINATOR MAGGIE NELSON , MON DAY NIGHT COORDINATOR PRAGEETA SHARMA, MON DAY NIGHT TALK SERIES COORDINATOR REGIE CABICO, FRIDAY NIGHT COORDINATOR STEPHEN ROSENTHAL, BOOKKEEPER DAVID VOGEN, MON DAY AND |

| | | | |
|--|-----------|----------------------|---|
| | | | WEDNESDAY NIGHT TECHNICIAN |
| THE SACKNER ARCHIVE OF CONCRETE AND VISUAL POETRY | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | RUTH AND MARVIN SACKNER FOUNDED THE ARCHIVE IN MIAMI BEACH, FLORIDA IN 1979 COPYRIGHT (C) 1998 RE: DISCOVERY SOFTWARE, INC. (434) 975-3256 SALES@REDISCOVER.COM |
| THE THING | USA | | THE THING 601 WEST 26TH STREET NEW YORK, NEW YORK 10001 TEL: 212-937 0443 THE THING STAFF: WOLFGANG STAEHLE - EXECUTIVE DIRECTOR GISELA EHRENFRIED - ADMINISTRATIVE DIRECTOR RICARDO DOMINGUEZ - SENIOR EDITOR BRIAN BOUCHER - EDITOR DIKE BLAIR - CONTRIBUTING EDITOR JOHN MENICK - CONTRIBUTING EDITOR BLACKHAWK - CONTRIBUTING EDITOR WALTER PALMETSHOFER - TECHNICAL DIRECTOR HOLGER FRIESE - ORIGINAL DESIGN MAX KOSSATZ - ORIGINAL PROGRAMMER JAN GERBER - PROGRAMMER EVI ABELER - INTERN THE THING IS GRATEFUL FOR THE SUPPORT OF THE ROCKEFELLER FOUNDATION , THE OPEN SOCIETY INSTITUTE, THE WARHOL FOUNDATION , THE NEW YORK STATE COUNCIL FOR THE ARTS, CREATIVE CAPITAL FOUNDATION , THE LOWER MANHATTAN CULTURAL COUNCIL, OPPENHEIMER FUNDS LEGACY PROGRAM, JPMORGANCHASE, AND ARTSLINK. |
| THETHIRDPLACE.COM | UK | | HI-RES! NOISECRIME |
| TIPOEMAS Y ANIPOEMAS | ARGENTINA | PAGINA PERSONAL | ANA MARIA URIBE, ARGENTINA 1997 2002 |
| TIPOGRAFOS.COM | ESPAÑA | FUNDACIÓN | JOSE MARIA RIBAGORDA TIPOGRAFOS.COM CROMOTEX |
| TOMATO | UK | AUTOPROMOCIONAL | TOMATO |
| TOUTE LA POESIE | FRANCIA | | TOUTE LA POÉSIE – TIMOTHÉE HUCK 77, AVENUE DU GÉNÉRAL LECLERC 95600 EAUBON NE FRANCE |
| TRACE | UK | UNIVERSIDAD | TRACE ONLINE WRITING CENTRE THE NOTTINGHAM TRENT UNIVERSITY, CLIFTON LANE, CLIFTON , NOTTINGHAM NG11 8NS, ENGLAND TEL: +44 (0) 115 8486360 FAX: +44 (0) 115 8486364 |
| TRANSMEDIA 2002 FIFTEEN SECONDS OF FAME | CANADA | ASOCIACION CULTURAL | MICHELLE KASPRZAK TORONTO, CANADA |
| TYPE DIRECTORS CLUB | USA | ASOCIACION CULTURAL | TYPE DIRECTORS CLUB 127 WEST 25TH STREET 8TH NEW YORK, NY 10001 T : 1-212-633-8943 F : 1-212-633-8944 TDC OFFICERS AND BOARD OF DIRECTORS 2002-2003 FROM 1 JULY 2003 TO 1 JULY 2004 CHAIRMAN DANIEL PELAVIN PRESIDENT JAMES MON TALBANO VICE PRESIDENT GARY MUNCH SECRETARY-TREASURER ALEX W. WHITE DIRECTORS AT LARGE CHRIS ANDREOLA NANA KOBAYASHI SUSAN L. MITCHELL CHARLES NIX ILENE STRIZVER DIEGO VAINESMAN CAROL WINER EXECUTIVE DIRECTOR CAROL WAHLER |
| TYPOORGANISM | | EDITOR INDEPENDIENTE | GICHEOL LEE |
| UBUWEB VISUAL-CONCRETE-SOUND | USA | EDITOR INDEPENDIENTE | UBUWEB EDITOR /UBU EDITION S: BRIAN KIM STEFANS (SLASH_UBU@UBU.COM) PUBLISHER: KENNETH GOLDSMITH EDITOR ASPEN MAGAZINE: ANDREW STAFFORD (ASPEN@UBU.COM) EDITOR ETHON OPOETICS: JEROME ROTHENBERG (ETHNO@UBU.COM) COPYLEFT 1996-2004. ALL MATERIALSON UBUWEB ARE BEING MADE AVAILABLE FOR NON COMMERCIAL AND EDUCATIONAL USE ONLY. ALL RIGHTS BELONG TO THE AUTHOR(S). UBUWEB IS COMPLETELY FREE. |
| UNIVERSES IN UNIVERSE - MUNDOS DEL ARTE | ALEMANIA | EDITOR INDEPENDIENTE | EDITORES: PAT BINDER Y DR. GERHARD HAUPT IDEA, DIRECCIÓN, REALIZACIÓN DIRECCIÓN: KOLLWITZSTRASSE 52 D-10405 BERLIN ALEMANIA TEL.: [+49 30] 445 78 23 COLABORACIÓN: HOLLY AUSTIN COLORADO, USA KATHY BINDER BUENOS AIRES, ARGENTINA PROGRAMACIÓN ESPECIAL, BANCO DE DATOS: MARC BOON KARMA MULTIMEDIA, AMSTERDAM |
| UNOS TIPOS DUROS, TEORIA Y PRACTICA DE LA TIPOGRAFIA | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | JOSEP PATAU Y JOSÉ RAMÓN PENELA |
| URTICA, ART AND MEDIA RESEARCH GROUP | SERBIA | EDITOR INDEPENDIENTE | VIOLETA VOJVODIC AND EDUARD BALAZ |
| VECTORIAL ELEVATION | UK | | RAFAEL LOZANO -HEMMER, |

| | | | |
|---|-----------|-----------------------|--|
| VERBALIA | ESPAÑA | EDITOR INDEPENDIENTE | MARIUS SERRA, FUNDADOR DE VERBALIA, RAFAEL HIDALGO Y BEATRICE PARISI |
| VERSION MAGAZINE | FRANCIA | COLECTIVO DE ARTISTAS | SUPER US © COPYRIGHT BY VERSION MAGAZINE 2004 CLUJ PARIS |
| VERSION FEST.COM | USA | COLECTIVO DE ARTISTAS | VERSION>04 INVISIBLENETWORKS ORGANIZATION VERSION>04 ORGANIZERS: SELECT MEDIA, LOGAN BAY, DAKOTA BROWN, JON CATES, DARA GREENWALD, MATT MALOOLY, ED MARSZEWSKI, ROTTEN MILK, JOE PROULX, YOSHIE SUZUKI, DANIEL TUCKER |
| VICTOR CARBAJO | ESPAÑA | PAGINA PERSONAL | VICTOR CARBAJO |
| VIDEO BARBO, ARCHIVO DE VIDEOPOESIA | ARGENTINA | | JAVIER ROBLEDO VIDEOBARDO AV. DEL LIBERTADOR 600, VICENTE LÓPEZ (1638), BS. AS., ARGENTINA TE./FX: (11) 4797-2421 |
| VIRTUAL REALITY | UK | FUNDACIÓN | © ANACHRON FOUNDATION , MARK/SPACE INTERPLANETARY REVIEW . PAGE COMPILED BY HENRY W.TARGOWSKI, WITH INPUT FROM: ALAN WEXELBLAT, LINDA JACOBSON , LUTZ KRETZSCHMAR, JAIME MUNIZ, EDUARD SCHWAN; AND LATENT BORROWINGS FROM: SUE WILCOX |
| VISIBLE LANGUAGE DIRECTORY | USA | ESCUELA DE ARTE | VISIBLE LANGUAGE MERALD WROLSTAD EDITOR & PUBLISHER SHARON HELMER POGGENPOHL CIRCULATION MANAGER CARRIE HARRIS WEB DESIGN PETER STORKERSON , ALON FRIEDMAN RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN GRAPHIC DESIGN DEPARTMENT 2 COLLEGE STREET PROVIDENCE, RHODE ISLAND 02903 |
| VISPO LANGUAGE: EXPERIMENTAL VISUAL POETRY, | CANADA | EDITOR INDEPENDIENTE | JIM ANDREWS. © 1995-2003 JIM ANDREWS |
| VOID | ALEMANIA | COLECTIVO DE ARTISTAS | LANOLIN |
| VORTICE ARGENTINA | ARGENTINA | COLECTIVO DE ARTISTAS | VORTICE ARGENTINA |
| WEB DEL SOL | | EDITOR INDEPENDIENTE | MICHAEL NEFF EDITOR-IN-CHIEF |
| WEBQUEST | CHILE | EDITOR INDEPENDIENTE | SIN DETERMINAR |
| WILTON AZEVEDO | BRASIL | PAGINA PERSONAL | WILTON AZEVEDO CONTACT: HOME PHONE: 011 3662-3690 CELLULAR: 011 9132-4424 FAX: 011 3822 5100. E-MAIL: WILAZEVEDO@TERRA.COM.BR WILTON@MACKENZIE.COM.BR |
| WORD AND IMAGE STUDIES (IAWIS/AIERTI) | HOLANDA | ASOCIACION CULTURAL | (IAWIS/AIERTI) INTERNATIONAL ASSOCIATION OF WORD AND IMAGE STUDIES / ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR L'ETUDE DES RAPPORTS ENTRE TEXTE ET IMAGE HOLANDA, SUIZA |
| WORD CIRCUITS | | | ROBERT KENDALL SITE DIRECTOR, GALLERY EDITOR 1997 |
| WR-EYE-TINGS SCRATCHPAD | JAPON | | CARL PETERS THE WR-EYE-TINGS SCRATCHPAD IS A PROJECT OF BURNING PRESS |
| WWW.ASCII-ART.COM | | EDITOR INDEPENDIENTE | COPYRIGHT 1999-2001 JOAN G. STARK, ALL RIGHTS RESERVED: (PERTENECE AL ASCII ART RING) |
| XEXOIAL EDITIONS | USA | EDITORIAL | AMENDANT HARDIKER, WEBFARMER |
| YO-YOLLNET / MAGAZINE LIVE BLOG TV | ITALIA | EDITOR INDEPENDIENTE | STAFF E COLLABORAZIONE (PIÙ O MENO STABILI): FRANCESCO GALLI - IDEAZIONE E COORDINAMENTO EDITORIALE AYNIL - LIVE BLOG TV JENS CHRISTENSEN - HOSTING, CON SULENZA PHP ED ESPERTO DI MUSICA MICHELE DONÀ - AREA SOFT. MYSQL E PHP MONICA FRANCESCHI - NELLA VITA GRAPHIC DESIGNER MA PER NOI ESPERTA MUSICALE ANTONELLA GALLI - "INCURABILE" COLLEZIONE ISTA MONICA NANNINI - INVIATO "SPECIALE" E PROGETTO ANNUAL |
| ZN ZINE NEW MEDIA A JOURNAL OF NEW MEDIA EXPERIMENTAL VISUAL LITERARY THEORY PRACTICE | CANADA | EDITOR INDEPENDIENTE | ZN ZINE NEW MEDIA COPYRIGHT © 1997-99 TED WARNELL. ALL RIGHTS RESERVED |
| ZUSH | | PAGINA PERSONAL | ZUSH |

[II] 2 > FASE 2ª

MARCO TOPOGRÁFICO

[II] 2 MARCO TOPOGRÁFICO DE LA SITUACIÓN EDITORIAL DE LA PV EN LA WEB

| | |
|--|-----|
| MARCO TOPOGRÁFICO DE LA SITUACIÓN EDITORIAL DE LA PV EN LA WWW..... | 181 |
| EDICIÓN MULTIMEDIÁTICA EN LA WEB..... | 181 |
| SITUACIONES EDITORIALES | 181 |
| PUBLICACIONES, EDICIÓN PRIVADA | 182 |
| Iniciativas individuales..... | 182 |
| <i>Obra adaptada a la Web.....</i> | 182 |
| Páginas de presentación de autor, | 182 |
| Ejemplos, artistas plásticos..... | 184 |
| Ejemplos, docentes | 186 |
| Ejemplos, poetas visuales..... | 188 |
| Propuestas relacionadas con la literatura..... | 190 |
| Ejemplos, poetas y escritores..... | 190 |
| <i>Obra realizada específica para la red</i> | 192 |
| Páginas personales | 192 |
| Ejemplos poetas visuales..... | 192 |
| Diarios poéticos- Weblogs | 200 |
| Ejemplo diario personal..... | 201 |
| Ejemplo de diario "on line" Web cam | 204 |
| <i>Comisariados.....</i> | 206 |
| Auto comisariado | 206 |
| Ejemplos | 206 |
| Comisariado firmado..... | 207 |
| Ejemplos | 207 |
| <i>Páginas personales con denominación de proyecto</i> | 208 |
| <i>Páginas personales de teóricos y activistas del net art</i> | 211 |
| Iniciativas editoriales colectivas | 212 |
| <i>Colectivos de artistas.....</i> | 213 |
| Ejemplos de colectivos | 213 |
| Stidna..... | 213 |
| <i>Iniciativas editoriales específicas de divulgación de PV.....</i> | 216 |
| UbuWeb, Visual, Concrete + Sound Poetry. | 216 |
| TAPIN | 232 |
| <i>Iniciativas editoriales específicas de PV (creación)</i> | 233 |
| RE | 233 |
| <i>Páginas" oficiales" y monográficos de autores de PV.....</i> | 234 |
| Apollinaire | 235 |
| Joan Brossa | 236 |
| <i>Editores especializados en Mail Art y PV.....</i> | 240 |
| Mertz mail | 240 |
| <i>Sites relacionados con la literatura</i> | 254 |
| <i>Sites temáticos relacionados transversalmente con la PV</i> | 254 |
| Collage | 254 |
| Fluxus | 255 |
| Graffiti, Art Crimes. The Writing on the Wall | 256 |
| <i>Diseño y tipografía</i> | 257 |
| Emigre | 257 |
| Mariscal | 258 |
| <i>Caligrafía</i> | 258 |
| Calligraphy of the Masters | 258 |
| <i>Versiones en Red de otras publicaciones</i> | 259 |
| KALDRON | 259 |
| D(ocks) /Akenaton | 265 |
| Boek, Taller del sol. BOLETÍN DE MAIL ART Y POESÍA VISUAL..... | 267 |
| Texturas | 270 |

| | |
|---|-----|
| Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes..... | 272 |
| E-zine, Mags..... | 273 |
| Corner | 275 |
| Cero a la izquierda | 275 |
| El fantasma de la glorieta..... | 276 |
| <i>Galerías</i> | 279 |
| <i>Instituciones Culturales Privadas</i> | 285 |
| Museos | 286 |
| Archivos..... | 287 |
| Fundaciones | 289 |
| Centros de arte | 296 |
| <i>Video poesía, cine experimental</i> | 297 |
| <i>Certámenes</i> | 306 |
| <i>Foros</i> | 311 |
| <i>WebRings</i> | 313 |
| ¿Que es un web ring? | 313 |
| <i>Grupos de discusión</i> | 314 |
| <i>Periferia entre, arte, poesía, experimentación</i> | 314 |
| <i>Espacios de recopilación y secciones de links en las publicaciones</i> | 317 |
| <i>Directorios Especializados y Genéricos</i> | 320 |
| INSTITUCIONES DE CARÁCTER PÚBLICO | 321 |
| Museos y centros de arte | 321 |
| <i>Bibliotecas virtuales</i> | 323 |
| Centros de educación | 325 |
| <i>Escuelas de Arte y Diseño, Universidades</i> | 326 |
| Colaboraciones con proyectos artísticos..... | 326 |
| Sites monograficos dedicados a autores | 327 |
| <i>Bibliotecas dependientes de centros de educación</i> | 329 |
| Bibliotecas universitarias | 329 |
| Departamentos de Arte y Literatura experimental | 332 |
| Centros de arte en escuelas de diseño | 341 |
| Museos universitarios, on line / off line | 342 |
| CONSIDERACIONES FINALES DEL MARCO TOPOGRÁFICO..... | 345 |

| | | |
|-------------------|--|-----|
| Imagen 1. | Rogelio López Cuenca | 184 |
| Imagen 2. | <i>Site</i> de Juan Duchesne Winter | 187 |
| Imagen 3. | Augusto de Campos | 188 |
| Imagen 4. | Fernando Millán | 189 |
| Imagen 5. | Ana María Uribe | 193 |
| Imagen 6. | Annie Abrahams | 196 |
| Imagen 7. | Bird House de Scot Hacker's | 202 |
| Imagen 8. | Martin Kovensky | 203 |
| Imagen 9. | Glenn McGaha Miller | 204 |
| Imagen 10. | Synergistic Art Project, <i>webcam</i> | 205 |
| Imagen 11. | Julián Álvarez | 207 |
| Imagen 12. | Karenina Davinio | 207 |
| Imagen 13. | VISPO LANGU(IM)AGE | 209 |
| Imagen 14. | Lev Manovich | 211 |
| Imagen 15. | Stidna | 213 |
| Imagen 16. | <i>UbuWeb</i> | 216 |
| Imagen 17. | <i>UbuWeb</i> secciones | 219 |
| Imagen 18. | <i>UbuWeb</i> secciones | 220 |
| Imagen 19. | Ubu Aspen | 222 |
| Imagen 20. | UBU Editions | 223 |
| Imagen 21. | TAPIN | 232 |
| Imagen 22. | RE | 233 |
| Imagen 23. | Apollinaire | 235 |
| Imagen 24. | Joan Brossa | 237 |
| Imagen 25. | Mertz mail | 244 |
| Imagen 26. | Mertz mail | 254 |
| Imagen 27. | Collage | 254 |
| Imagen 28. | Fluxus | 255 |
| Imagen 29. | Graffiti, Art Crimes | 256 |
| Imagen 30. | Emigre | 257 |
| Imagen 31. | Alfabeto de Mariscal | 258 |
| Imagen 32. | Calligraphy of the Masters. [Li Bai][Li Po] | 258 |
| Imagen 33. | KALDRON | 259 |
| Imagen 34. | The thing.net, Kaldron, autores de Australia | 264 |
| Imagen 35. | D(ocks) /Akenaton | 266 |
| Imagen 36. | Boek, Taller del sol | 267 |
| Imagen 37. | Textura | 270 |
| Imagen 38. | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes | 272 |

| | | |
|-------------------|---|-----|
| Imagen 39. | Zn | 274 |
| Imagen 40. | Corner | 275 |
| Imagen 41. | Cero a la izquierda | 275 |
| Imagen 42. | | 276 |
| Imagen 43. | Poesía.org | 277 |
| Imagen 44. | Archives | 279 |
| Imagen 45. | Sala Altamira | 282 |
| Imagen 46. | Machine Made of Words | 283 |
| Imagen 47. | Museo de poesía visual | 286 |
| Imagen 48. | The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry | 287 |
| Imagen 49. | Fundación Joan Brossa | 289 |
| Imagen 50. | Fundación La Caixa, Educalia | 290 |
| Imagen 51. | Centro de Arte Moderno | 296 |
| Imagen 52. | EdgeWise Café, Vancouver Videopoem Festival | 297 |
| Imagen 53. | Flicker | 298 |
| Imagen 54. | "Primiti Too Taa" | 304 |
| Imagen 55. | MAD.03.Poesía visual urbana | 306 |
| Imagen 56. | Vortice argentina | 308 |
| Imagen 57. | Proposta | 309 |
| Imagen 58. | Crosses | 311 |
| Imagen 59. | LF ediciones | 312 |
| Imagen 60. | Foro Anilínico | 312 |
| Imagen 61. | WebRings | 313 |
| Imagen 62. | PoeAzia-EX-Poems | 314 |
| Imagen 63. | Art context | 315 |
| Imagen 64. | Proyecto lexicom | 315 |
| Imagen 65. | Artcontext, open studio | 316 |
| Imagen 66. | CONCRETE POETRY, Michael P. Garofalo | 317 |
| Imagen 67. | Universes in Universe | 319 |
| Imagen 68. | Electronic Literature Directory | 320 |
| Imagen 69. | Directorio tematico de Google | 320 |
| Imagen 70. | Guggenheim | 322 |
| Imagen 71. | La Biblioteca virtual, Miguel de Cervantes | 323 |
| Imagen 72. | Poesis | 326 |
| Imagen 73. | Nicanor Parra | 328 |
| Imagen 74. | Vicente Huidrobo | 328 |
| Imagen 75. | Biblioteca Universitat Jaume I | 329 |
| Imagen 76. | EPC | 333 |
| Imagen 77. | EPC | 336 |
| Imagen 78. | EPC | 340 |
| Imagen 79. | Art Center College of Design | 341 |
| Imagen 80. | MAC | 342 |
| Imagen 81. | EMMA | 344 |

Marco topográfico de la situación editorial de la PV en la WWW

Edición multimediática en la Web

Dentro del entorno la red www encontramos diversas tipologías de situaciones editoriales relacionadas con la PV que, desde múltiples perspectivas conceptuales, nos ofrecen una gran variedad multi-mediática de publicaciones que se sitúan en la red como plataforma de difusión, promoción o creación, y aprovechan las ventajas que su dispositivo técnico y mediático ofrece a la edición independiente de contenidos no comerciales.

Algunas de estas ventajas son:

- ☐ La potencialidad de accesibilidad del dispositivo tecnológico
 - o Conexión posibles desde gran diversidad de entornos sociales y geográficos que posibilita el acceso a audiencias potencialmente ilimitadas
- ☐ La economía del sistema sistemas de producción operativos con inversiones “domesticas”
- ☐ En la producción de la edición (creación de contenidos)
- ☐ En su integración en la red (difusión)
- ☐ Máxima autonomía ideológica
- ☐ Independencia, por falta de censura y la autogestión editorial
- ☐ Bi-direccionalidad mediática con el receptor
- ☐ Posibilidad de crear estructuras horizontales de comunicación y creación
- ☐ Posibilidad de intercambio de información y contenidos
- ☐ Características multimediáticas en la creación y soporte de contenidos
- ☐ Agilidad en la mutabilidad
- ☐ Inmediatez de publicación y acceso a la información
- ☐ Facilidad para la mutación, ampliación o reedición del proyecto editorial
- ☐ Sincronicidad
- ☐ Posibilidad de incorporar dispositivos de comunicación sincrónica

Situaciones editoriales

Antes de crear las bases de un marco taxonómico en relación a la edición de poesía visual en la red, hemos realizado un recorrido sobre las publicaciones que hemos recopilado, creando un primer nivel de ordenación, que presentamos en este capítulo.

El objetivo del estudio en este capítulo es establecer un marco referencial de la edición de poesía visual en la red, respondiendo a la pregunta de ¿cuáles son las diferentes situaciones editoriales, en el www, que presentan, en la actualidad, contenidos relacionados con la PV?

Tras hacer un extenso trabajo de campo de revisión y compilación planteamos la propuesta de un mapa estructural con la ordenación las distintas situaciones editoriales, que hemos encontrado en nuestro recorrido. Pasamos a

describir topográficamente la “superficie” editorial del ámbito editorial que confluye en el terreno de la poesía visual, en los años 2003-2004 como ubicación temporal de nuestro estudio.

Recordamos que en nuestra investigación establecemos una relación prioritaria entre la poesía visual y los modelos de edición independiente, (publicaciones de orden privado, realizadas con escasez de recursos y alto nivel de independencia) a los que otorgamos una atención especial, sin dejar fuera de nuestro campo de observación las ediciones de carácter más institucional.

Un primera división se establece entre el espacio de la edición privada, en sus diferentes grados, y de la pública o de carácter institucional. En relación a la edición privada, es importante señalar el carácter altamente individualizado de la mayoría de las publicaciones, que en su mayoría parten de iniciativas de individuos o grupos reducidos de editores y colectivos de artistas que manteniendo alto grado de independencia, se apoyan en algunos casos en instituciones como universidades, o empresas, generalmente tecnológicas, que les prestan soporte técnicos o logísticos.

Lo individual y lo colectivo será otro elemento discriminador. Y dentro de estos niveles encontraremos otra diferenciación entre las propuestas realizadas específicamente para la *Web* como medio de creación, de las que sólo utilizan el medio como un canal de difusión y promoción.

Nuestro interés en este apartado no es crear un aparato crítico de los contenidos de las publicaciones, sino realizar una presentación panorámica de las diferentes situaciones que describimos principalmente a partir de los datos que presentan los propios editores, que son citados literalmente, siempre que es posible. Hay breves notas introductorias a los apartados, cuando consideramos necesario una aclaración específica. En otros, el enunciado de la sección es en sí mismo lo suficientemente explícito.

Las *Webs* no están presentadas atendiendo a su mayor o menor nivel de calidad, sino al intento de ilustrar la situación que representan en nuestro mapa editorial. Son por tanto solamente ejemplos de situaciones editoriales.

En cualquier caso nuestro recorrido se referirá a las publicaciones en las que hemos encontrado una mayor proximidad temática, conceptual o formal al ámbito de la Poesía Visual. Aunque algunas de estas publicaciones sólo se relacionan con el tema de nuestra investigación parcial o transversalmente.

Publicaciones, Edición Privada

Iniciativas individuales

Obra adaptada a la Web

Páginas de presentación de autor,

Es cada vez más frecuente que los artistas plásticos utilicen la red como soporte de presentación personal de su obra y currículo, presentando reproducciones y muestras de sus trabajos. La publicación funcionaría como un dossier que puede ser consultado desde cualquier terminal, y es operativa para contactar con el autor a través del correo electrónico.

Dependiendo de la herramienta tecnológica de que se disponga se pueden incluir elementos visuales de más o menos dinamicidad e incorporar recursos mediáticos más sofisticados: sonido, interacción,...

El artista, puede, aunque no necesariamente, ser él mismo el realizador técnico del sitio *Web* y sus contenidos que, si se refieren a la poesía visual, suelen ser versiones digitalizadas de obras realizadas para medios diferentes a la red, gráficos y fotografías, registros sonoros o textos. Diferenciaremos este uso de promoción y difusión de obras no concebidas desde este medio, con las creaciones específicas¹ que no podrían ser leídas respetando su estructura básica fuera de este medio²

¹ Para concretar algunos términos relacionados con los planeamientos del arte en relación a las ediciones electrónicas creemos interesante incluir este fragmento del antiglosario de José Luis Brea editado simultáneamente en la red, como documento PDF de

descarga abierta, en www.aleph y publicado como libro impreso por el Centro de Arte de Salamanca, en 2002, con el título de “La Era postmedia”

“Breve (y desordenado) antiglosario -o diccionario de tópicos sobre el arte electrónico.

Computer art. Al decir de Lev Manovich, “ha muerto”. Por supuesto esto viene diciéndose hace mucho tiempo y casi de cualquier técnica, soporte, “forma

artística” o lenguaje -pero casi siempre que se dice, es con razón. Se reconoce a los reaccionarios en que siempre citan aquello de “los muertos que vos matáis ...”.

Del computer art puede con certeza decirse que ha sido ya abandonado-o incluso que nunca ha producido trabajo de real interés-toda vez que los territorios de la imagen de síntesis y el arte de programación que le fueron propios han revelado total impotencia para aportar hallazgos reales a la tradición de la autocritica inmanente que caracteriza el desarrollo del arte del siglo xx.

Cd-rom art. También “ha muerto”, guste o no. Esta vez lo defiende -entre nosotros- María Pallier, y con mucho fundamento. Al fin y al cabo, el cd-rom no era (o no es: caso más de obsolescencia planificada) otra cosa que una tecnología de almacenamiento, que a duras penas consigue convertirse en un soporte de “distribución” -dado que su circulación pública no viene todavía apoyada por una industria (caso por ejemplo, del cd musical). Su único interés consiste entonces en su capacidad de almacenar cantidades importantes de información, que el usuario puede recuperar selectivamente (a esto se le mal llama interactividad). En la medida en que esa posibilidad es ahora accesible a través de la red, la muerte del cd es un hecho consumado, cuando menos potencialmente. Todo aquello que puede ser guardado en un cd puede ya ponerse en la red, y ser desde ella recuperado. La cuestión es entonces económica: ¿qué tardará menos en implementarse con eficacia: una red comercialmente soportada de distribución editorial del cd rom artístico, o una red internet con la implementación tecnológica suficiente para asegurar que el transporte de grandes cantidades de información es posible a una velocidad razonable? Apuesten -yo lo hago por la segunda posibilidad, a ciegas.

Pixel art. Suele decirse que el ordenador es, simplemente, “una herramienta”, que puede utilizarse exactamente igual que cualquier otra. Naturalmente, esto es una simplonería, y prueba del equívoco al que conduce es lo que podríamos llamar pixel art -y traducir por acuarelismo electrónico. Quien usa el ordenador como si fuera un pincel puede llegar a este tipo de aberraciones (pintar un retrato puntillista “coloreando” pixel a pixel). La verdadera herramienta mediante la que se ha producido todo lo que llamamos arte en el siglo xx se llama: autocritica inmanente. Sólo aquellos lenguajes, o dominios de producción significante, en los que se procede a una exploración crítica de sus propios límites -contribuyen producciones que legítimamente debemos considerar “arte”. Y, si acaso, podría pretenderse que el pixel art explora los límites del lenguaje acuarelistico -pero nunca los propios (de los que, por cierto y que se sepa, carece). Luego no considerarlo seriamente.

Multimedia. Mal llamado así. Suele llamarse multimedia a lo que es “multisoporte”. Debería distinguirse con toda precisión lo que es un media -un dispositivo específico de distribución social del conocimiento- de lo que es “soporte” -la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Un “lienzo” es soporte -como lo es el papel en que se imprime una revista. Sin embargo, una “revista” es un “media” (esté hecha sobre papel, sobre soporte sonoro, videográfico o electrónico o hablada o como se quiera). En todo caso y para entendernos: se llama (impropiamente) multimedia a aquella producción que incorpora elementos desarrollados en distintos soportes. Por ejemplo, una instalación multimedia es una que podría llevar fotografía, pintura, objetos, vídeo, sonido ambiente, etc. Hoy en día, todo artista que se precie hace instalaciones multimedia -como hace unos años hacía piezas. Darle poco valor a la referencia, por tanto.

Media-art. En rigor, aquellas prácticas o producciones creadoras y comunicativas que se dan por objeto la producción del media específico a través del que alcanzan a su receptor. Pero ésta quizás sea una definición demasiado restrictiva y exigente (sólo sería genuino media-art aquél que produjera “medios” de comunicación, ni siquiera aquellas producciones específicamente realizadas “para” aparecer en medios de comunicación). Aceptemos laxamente una concepción un poquito más amplia, pues: asumamos que es media-art todo aquél que se produce, de modo específico, para su difusión y recepción efectiva a través de canales mediáticos (revista, radio, tv, internet, y punto). Por las mismas tendríamos que o bien asumir que el video-arte, y mucho más aún la video-instalación, no tienen nada que ver con el media-art, o bien aceptar que su lugar adecuado de difusión y recepción es únicamente un dispositivo medial en sí mismo (mismo caso de los proyectos para radio o revistas). Y nunca jamás un museo. A menos que quisiéramos sostener que el propio museo sea tratado, en sí mismo, como un mass-media: en tal caso -la confusión crece- nos veríamos obligados a considerar media-art, por poner un ejemplo, el programa de producción activista de museos de Broodthaers. No fuera malo.

Net.art. En cuanto al net sí que puede serse riguroso -y exigente. No porque sea práctica poco común, sino por justamente todo lo contrario. Ahora que ni zapatería que se precie ni okupa que se respete carece de página en la red, hay que distinguir muy bien aquellas cosas que se anuncian o publicitan en ella (sean zapatos, convicciones ideológicas, currículos de artista o fotografías de instalaciones) de aquellas otras que ni existen ni podrían existir jamás fuera de ella, porque su naturaleza es estrictamente neomedial (véase new-media art) y su objetivo la propia producción de ese espacio público de intercambio comunicativo, como tal. Como poco, podemos decir que net.art es sólo aquél tan específicamente producido para darse en la red que cualquier presencia suya en otro contexto de recepción se evidenciaría absurda -cuando no impensable. Pero nos gusta apretar aún más: que net.art no es simplemente aquél que se produce “para” un medio de comunicación específico novedoso, en este caso la red, sino, vuelta de tuerca más, aquél que invierte el total de su energía en la producción “de” dicho media. Corolario: no tanto habría entonces, y propiamente, “obras” de net.art como “webs” de net.art -las dedicadas a la producción activista de una esfera pública de comunicación directa entre ciudadanos, no institucionalmente mediada. De ahí que la historia del net.art tenga entonces tanta relación con la del vídeo activismo: antes del net.art, la guerrilla-tv.

Screen art. Las vídeo-instalaciones, prescindiendo por fin de la horrisona presencia del monitor, de su caja negra. Podemos tomar su aparición histórica como el resultado de un juego de doble perversión mutua: por el museo, del potencial subversivo de la imagen- movimiento (gracias a la video-proyección ahora, definitivamente, pictorializada, estetizada). Y recíprocamente: por los desarrollos de un -pese a todo- time-based art, de los tiempos de recepción y lectura característicos del dispositivo-museo (y su prefiguración espacializada, estatizante). Conviene permanecer atento a este choque de persiones conjugadas. Si no acaban

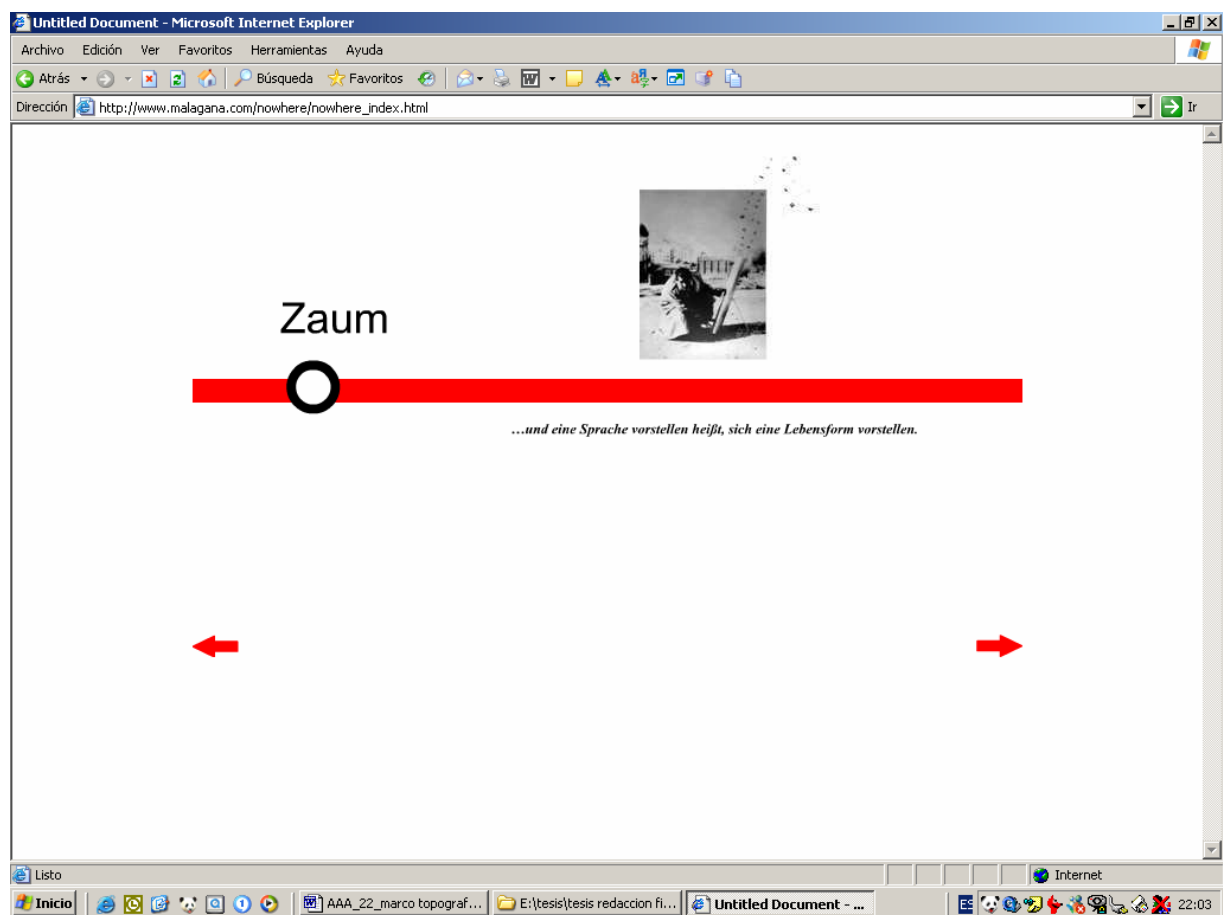
Ejemplos, artistas plásticos

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

En este “terreno intermedio” de adaptación de obras para la *Web*, que se han presentado o diseñado en otros soportes encontramos la pieza “nowherehome”³ de Rogelio López Cuenca, (Nerja Málaga, 1959) que fue presentada en varios espacios de arte y galerías como una instalación que se desarrollaba a lo largo de las paredes de la sala, incorporando textos, poemas e imágenes directamente pintadas en las paredes. El eje visual conductor era un grafico, una línea roja referenciada a los planos sintéticos de las líneas del metropolitano. La adaptación de esta obra a la red, se presenta como una secuencia de páginas que el espectador va recorriendo en ambas direcciones a su voluntad, siguiendo la línea roja, el elemento común, donde se marcan las “estaciones” / paradas. Está realizada para la *Web* como archivo SWF de *Flash*, formato específico para este medio, aunque pueda ser visualizado *off line* sin modificarse la estructura de su puesta en escena.

Imagen 1. Rogelio López Cuenca

WWW.MALAGANA.COM\NOWHERE\NOWHEREHOME.HTML



pactando en lo tibio -y como escribiera Baudrillard del contacto fatal de marxismo y psicoanálisis-, “todavía pueden hacerse mucho daño”.

New-media art. El que se produce para la red internet y cualesquiera otras futuras redes de libre disposición pública producidas por la combinación - industrialmente eficiente- de tecnologías informáticas y de telecomunicación. Acabarán absorbiendo todos los otros media, como tales

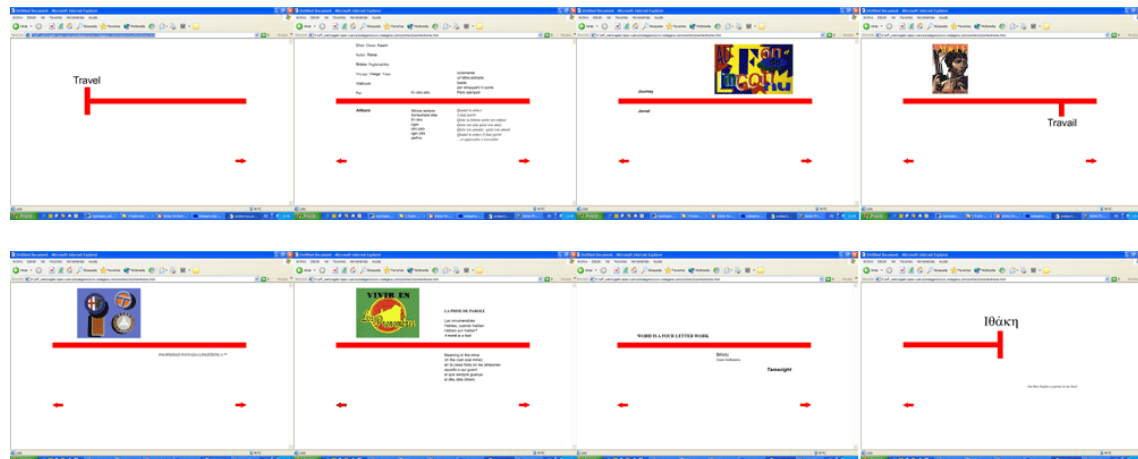
³ 1998

NO/W/HERE.

Tecla Sala. Hospitalet (Barcelona).

Colegio de Arquitectos. Málaga.

Galería Juana de Aizpuru. Madrid.



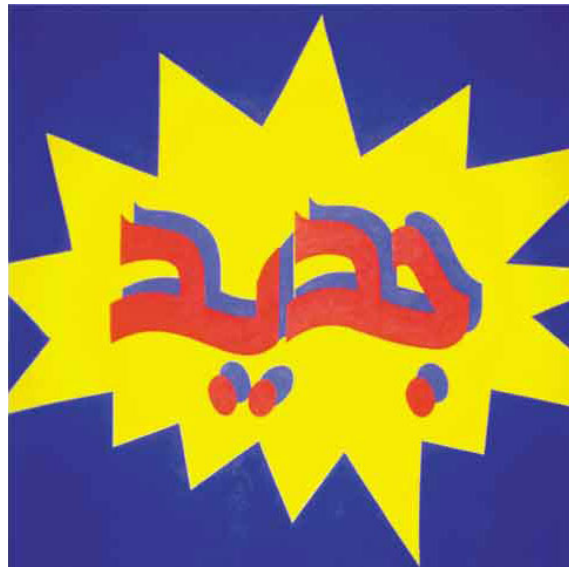
..\OFF_WEB\ROGELIO LOPEZ CUENCA\MALAGANA\WWW.MALAGANA.COM\NOWHERE\NOWHEREHOME.HTML

Esta obra establece relaciones y encuentros entre el lenguaje y situaciones sociales y simbólicas, como el trabajo y la inmigración y la idea de viaje, situándonos en el que encontramos referencias iconográficas al mundo del consumo y las multinacionales cohabitando con textos, en varios idiomas, formatos y géneros, como las referencias al lenguaje ZAUM, y a la visualización formal de la escritura. En esta obra encontramos estos textos permutados, que crean modificaciones del sentido jugando con la estructura visual / formal de las palabras, a este efecto se le suele denominar “contrapié” ⁽⁴⁾:

WORK IS A FOUR LETTERS WORD

WORD IS A FOUR LETTERS WORK

En otra de sus obras “colgada” de su *Web*, “El paraíso es de los extraños”, podemos ver como utiliza, imágenes en las que se integran juegos de interrelación de lenguajes plásticos y literarios, como fragmentos de su puesta en escena propios de la tradición de poemas visuales.



⁴ A este efecto se le suele denominar en castellano “contrapié”. Este artificio de transposición consiste en el intercambio de letras o sílabas en el interior de una frase con la intención de generar otra que cambie el significado anodino de la primera por otro chocante, con una cierta tendencia a la obscenidad (Verbalia, Márius Serra. Península, Atalaya, Barcelona 2001- pag153) Ej.: un mulo cojo, un culo mojo

El proceso de transposición se llama metátesis, methatesis en la tradición anglosajona, limestone, por milestone; scambio en Italia y contrepeterie en Francia



WWW.MALAGANA.COM\ELPARAISO\PRINCIPAL.HTML

WWW.MALAGANA.COM\ELPARAISO\DJEDID.HTM

WWW.MALAGANA.COM\ELPARAISO\PAISAJE.HTM

WWW.MALAGANA.COM\ELPARAISO\MAHABA.HTM

Ejemplos, docentes

Se dan el caso de docentes relacionados con la literatura experimental, que sin ser directamente autores de PV, editan Páginas personales donde presentan ensayos, o programas pedagógicos en los que están involucrados o, micro-exposiciones de PV, comisariadas por ellos mismos, que ilustran sus planteamientos teóricos y cuyas obras estan generalmente realizadas para otros medios.

JUAN DUCHESNE WINTER

<http://www.prtc.net/~saturno/index.html>

Juan Duchesne Winter. Catedrático, Departamento de Español, Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico.

Ofrece en su *site* algunos textos y obras relacionados con la PV

POESÍA VISUAL

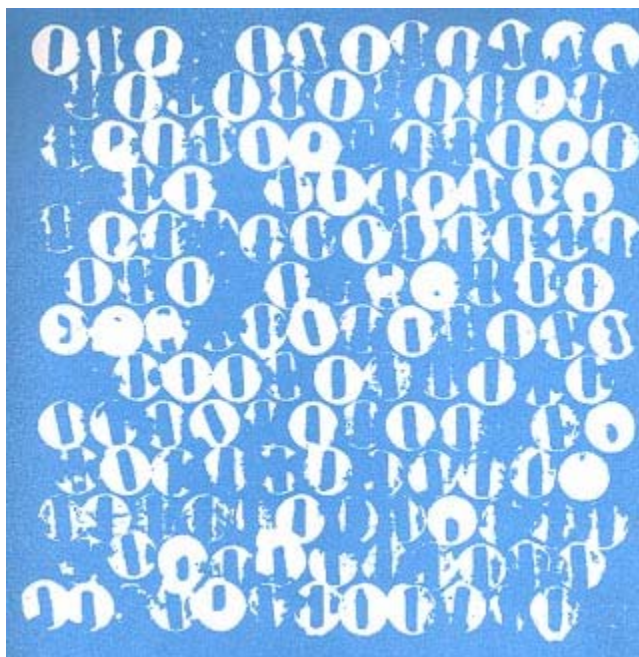
La poesía visual, también denominada "poesía concreta", trabaja una escritura "general" en el sentido que le diera Jacques Derrida a este término en su Gramatología. La poesía visual incorpora a su textualidad una experiencia del trazo o "gramma" que rebasa el lenguaje estrictamente alfabético-verbal; es decir, esta poesía incorpora tanto la letra y los componentes de la escritura como todo tipo de imagen, en calidad de signos híbridos, abiertos a su múltiple valor lingüístico y plástico. En ese sentido la poesía visual es un acontecimiento espacial que libera la escritura del marco estrictamente verbal y linear a que la ha sometido la civilización alfabética.

Ahora que nuestra época nos aproxima más rápido que nunca al fin de la civilización alfabética para adentrarnos en la civilización de la teleimagen electrónica multisensorial, ahora que el icono acaba con el predominio exclusivo de la letra y de la gramática, anunciando una escritura "general" pictográfica e ideográfica, resulta interesante echarle un vistazo al profético legado sigloveintista de la poesía visual. Décio Pignatari, uno de los fundadores del movimiento internacional de poesía concreta explicaba ya a mediados de siglo que el nuevo poeta visual se convierte en un "language designer" o diseñador de lenguaje, más que en portavoz del lenguaje. Postulaba en esos mismos años (>1950) otro fundador del movimiento internacional, Max Bense, que el poema se convierte en "un esquema de lenguaje que abandona el contexto gramatical y linealmente ordenado en favor de conexiones visuales de superficies". Afirmo Mary Ellen Scott, explicando las ideas del concretista hispano-suizo Eugen Gomringer, que "los usos del lenguaje en la poesía de tipo tradicional no se han mantenido al ritmo de los procesos vivos del lenguaje actual ni del crecimiento rápido de las comunicaciones en el mundo contemporáneo. Además estos procesos de lenguaje y comunicación, en lugar de constituir una amenaza contra a la poesía, contienen en sí mismos las cualidades esenciales del enunciado poético: concentración y simplificación, enunciación abreviada a todos los niveles de comunicación, desde el titular, el slogan publicitario, hasta la fórmula científica --el mensaje visual rápido y concentrado, en otras palabras".

Imagen 2. *Site* de Juan Duchesne Winter

OBRA PRESENTADA EN LA MINI EXPOSICIÓN DE SU *SITE*

PAUL DE VREE, OTRA HISTORIA DE O

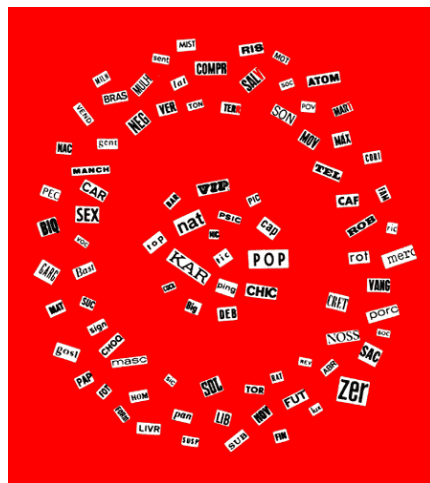
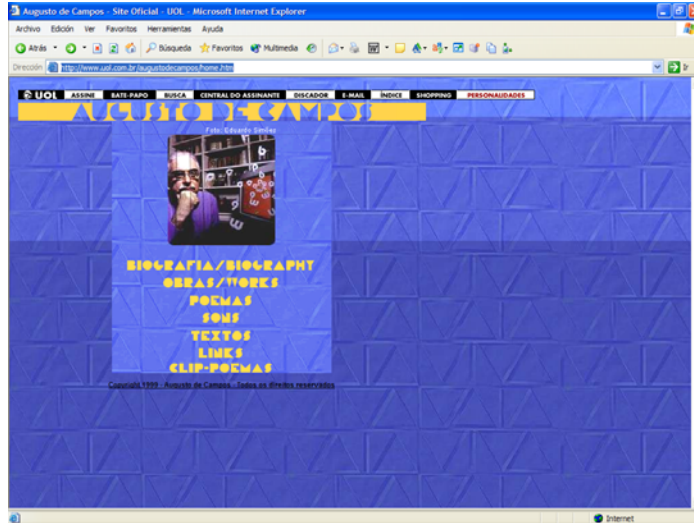


Ejemplos, poetas visuales

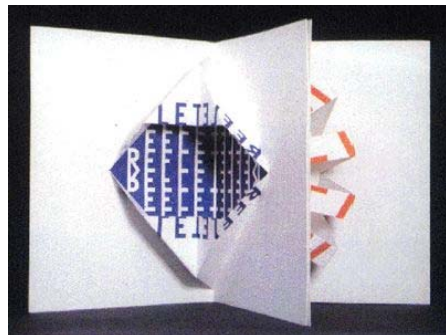
AUGUSTO DE CAMPOS

Imagen 3. Augusto de Campos

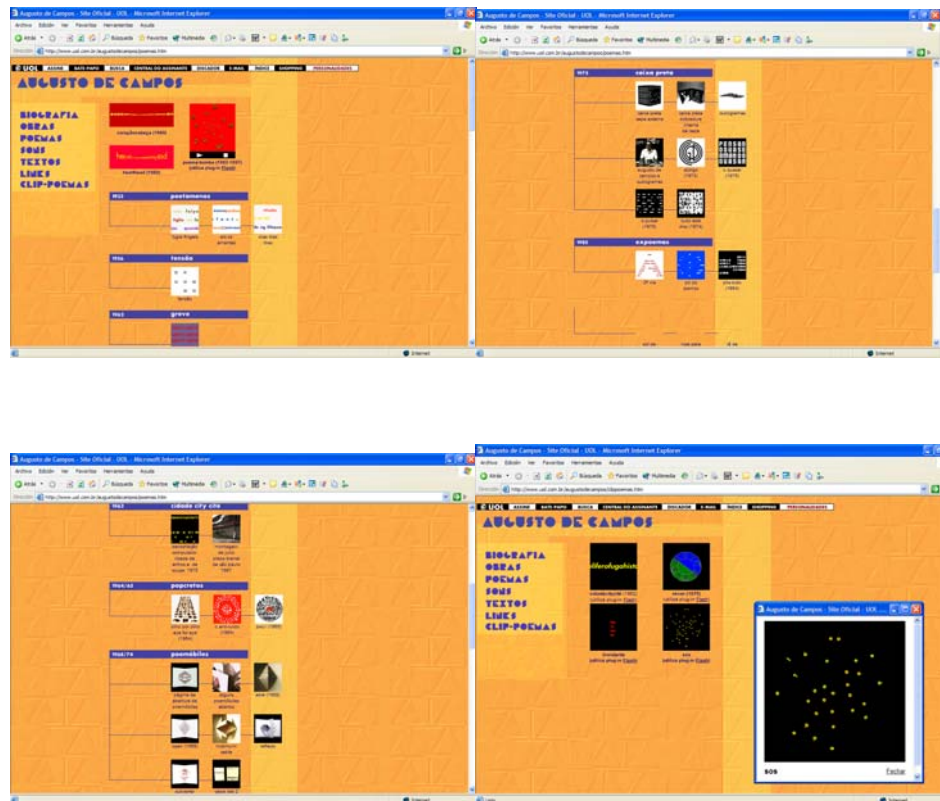
[HTTP://WWW.UOL.COM.BR/AUGUSTODECAMPOS/HOME.HTM](http://www.uol.com.br/augustodecampos/home.htm)



O ANTI-RUÍDO (1964)



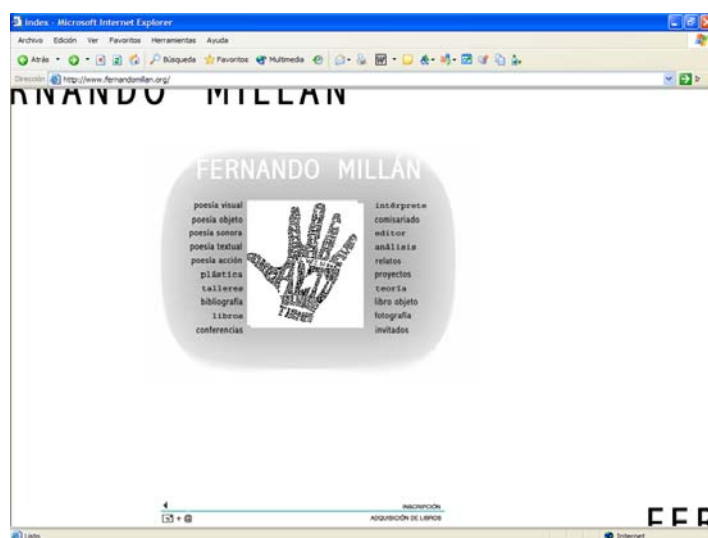
REFLE(E)



AUNQUE EL *SITE* ES PREDOMINANTEMENTE UNA GALERÍA DE TRABAJOS *OFF LINE*, INCLUYE ALGUNAS PRODUCCIONES DE POESÍA ANIMADA EN FORMATOS *FLASH*

FERNANDO MILLÁN

Imagen 4. Fernando Millán



WWW.FERNANDOMILLAN.ORG

PUBLICACIÓN QUE PRETENDE SER UN SOPORTE DE LAS ACTIVIDADES CREADORAS Y EDITORIALES DEL AUTOR, AÚN EN PROCESO DE CONSTRUCCIÓN

Propuestas relacionadas con la literatura

Ejemplos, poetas y escritores

En otros casos el autor puede proceder del mundo de la literatura / poesía experimental, en este caso será probable que para presentar sus obras utilice básicamente los recursos tipográficos y de hipertexto.

La manipulación de la forma del texto conlleva diversas dificultades en HTML, ya que las fuentes, tamaños y posiciones pueden variar dependiendo de las características del navegador y de la interrelación con las fuentes que estén cargadas en el sistema del terminal del lector de la página.

La solución más básica a estos problemas suele pasar por la traducción a mapa de bits, (JPG, GIF, PNG) de los textos de código ASCII.

La mayoría de los casos encontrados que responden a este modelo, de autor literario independiente de PV, alojan sus publicaciones en portales más amplios relacionados con la literatura o la poesía en general, que frecuentemente dependen de los sitios editados por los departamentos de literatura de universidades.

COMPREPOETICA POETRY SAMPLES SITE.

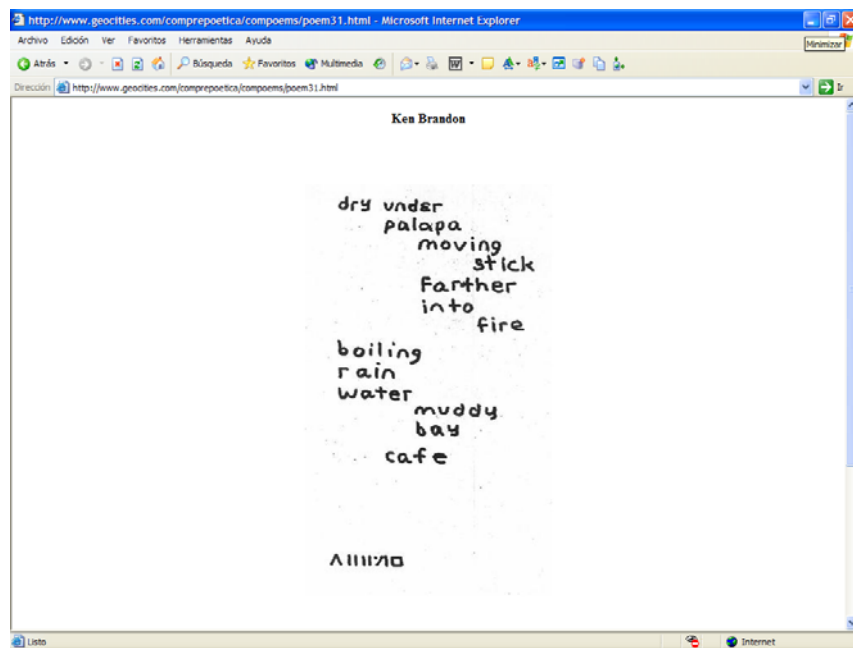
<http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/1492/>

Bob Grumman nos propone en esta publicación un espacio para la difusión del trabajo de poetas poco conocidos, entre los que encontramos numerosas propuestas de PV. Su *site* pretende también ser un centro de información, con artículos, directorio de escuelas de poesía, diccionarios temáticos, etc. Nos propone también una personal taxonomía de la poesía visual en su artículo: "An Attempt at a Full-Scale Taxonomy of Visio-Textual Art" (<http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/1492/vispdef.html>).

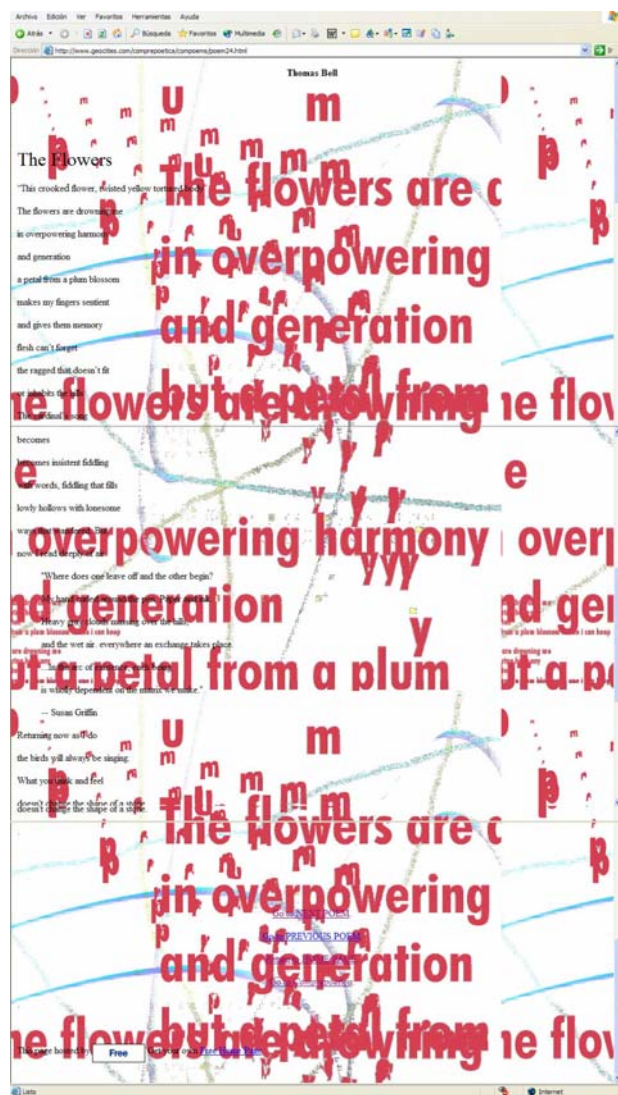
INFORMATION DEL EDITOR

My intention in creating this *site*, which officially opened on Columbus Day 1997, is ecumenical. I want it to represent everyone writing and/or commenting on poetry. I want it to be a center where not only information on unrecognized poets (like ME) can be found, but information on the many entire schools of poetry that few not members of them are aware of. Toward that end, I have set up a biographical dictionary that anyone calling himself either a poet or a poetry critic, or both, can get his bio into simply by filling out a form (see the table of contents below) or e.mailing his bio to me at bobgrumman@nut-n-but.net. I encourage you to include a page or two of your own poetry, and something by some poet you admire, for I want actual poems (from all schools, however few may seem so far to be represented here) to be a major presence at Comprepoetica. Because I consider discussions of poetry almost as important as poetry itself for generating interest in poetry, I have also provided sections to which anyone whose submission is not totally incomprehensible or unrelated to poetry can contribute poets' statements, criticism, definitions of terminology and the like. Please do not be put off by the fact that most of the texts so far collected here are by me or friends of mine about poets and kinds of poetry you may not be interested in. I very much want essays by others on other topics. I hope that the material having to do with my own special interests eventually become a small subsection of my *site* as a whole. For that to happen, however, many more people need to submit stuff to me! Go to it! . . . or at least browse through what's here. I can't believe any one genuinely interested in poetry won't find something here he'll enjoy.

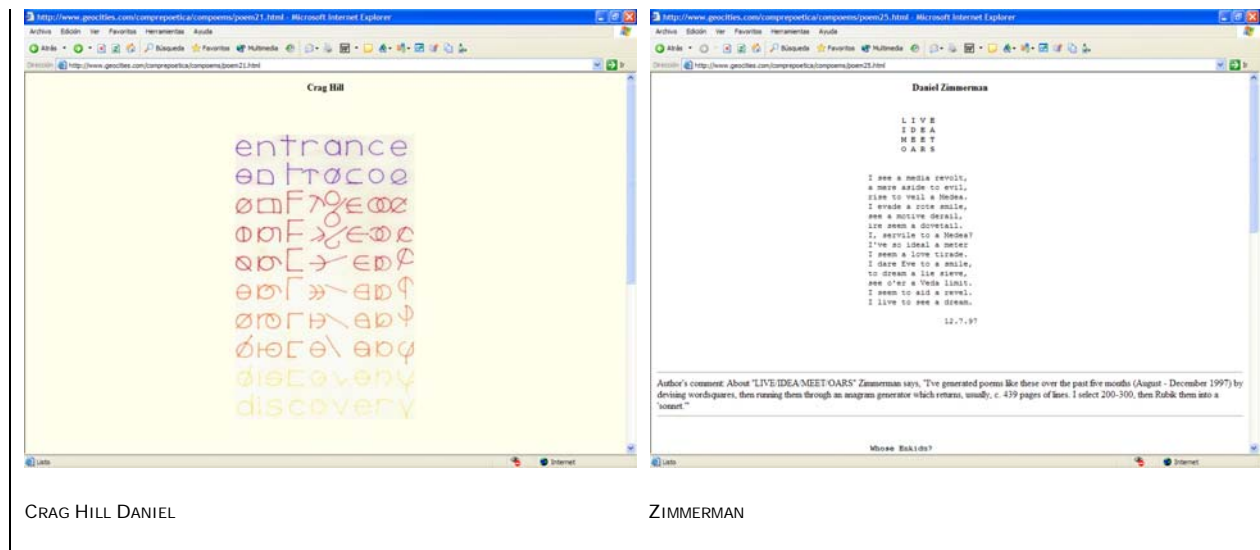
Bob Grumman



KEN BRANDON



THOMAS BELL



Crag Hill DANIEL

ZIMMERMAN

Obra realizada específica para la red

Páginas personales

Muchos artistas han descubierto y desarrollado en la red, un soporte de creación específico, realizando obras que solo pueden verse / leerse tal y como han sido estructuralmente concebidas en este medio.

Sobre la especificidad y recursos tecnológicos en relación a la producción de los poetas / artistas hay que hacer algunas consideraciones:

- ❑ Aunque un primer nivel técnico de edición básica es accesible a la mayoría de los usuarios familiarizados con el uso de ordenadores, la realización de trabajos que apuren las posibilidades mediáticas de la red exigiría la colaboración de un equipo de especialistas técnicos, que no siempre están disponibles en ediciones no comerciales o autofinanciadas
- ❑ La tecnología de edición *Web* evoluciona constantemente y encontramos autores que se han incorporado en un momento u otro, dejando reflejo en sus obras del momento de evolución tecnológico en que se encontraron. Obras que ahora pueden parecer no necesariamente específicas podrían haber sido concebidas de esta manera en momentos tecnológicos previos
- ❑ En su corta historia ya podríamos encontrar sitios *Web* que recogen obras realizadas en distintos momentos y con distintas tecnologías y recursos y que podrían utilizarse como un terreno de estudio arqueológico. Quizá UBU *Web* sea la página con más tradición y recorrido en el tema que tratamos
- ❑ Las incorporaciones de los artistas a los nuevos recursos no siempre son sincrónicas ni inmediatas, ya que si no se es un especialista exclusivo de este medio es poco frecuente que se asimilen y actualicen todos los recursos disponibles en el tiempo en que se producen, por su imparable evolución y por la complejidad técnica que pueden llegar a alcanzar, incorporándose elementos de programación o gestión compleja de datos que exigen situarse en la red como servidor

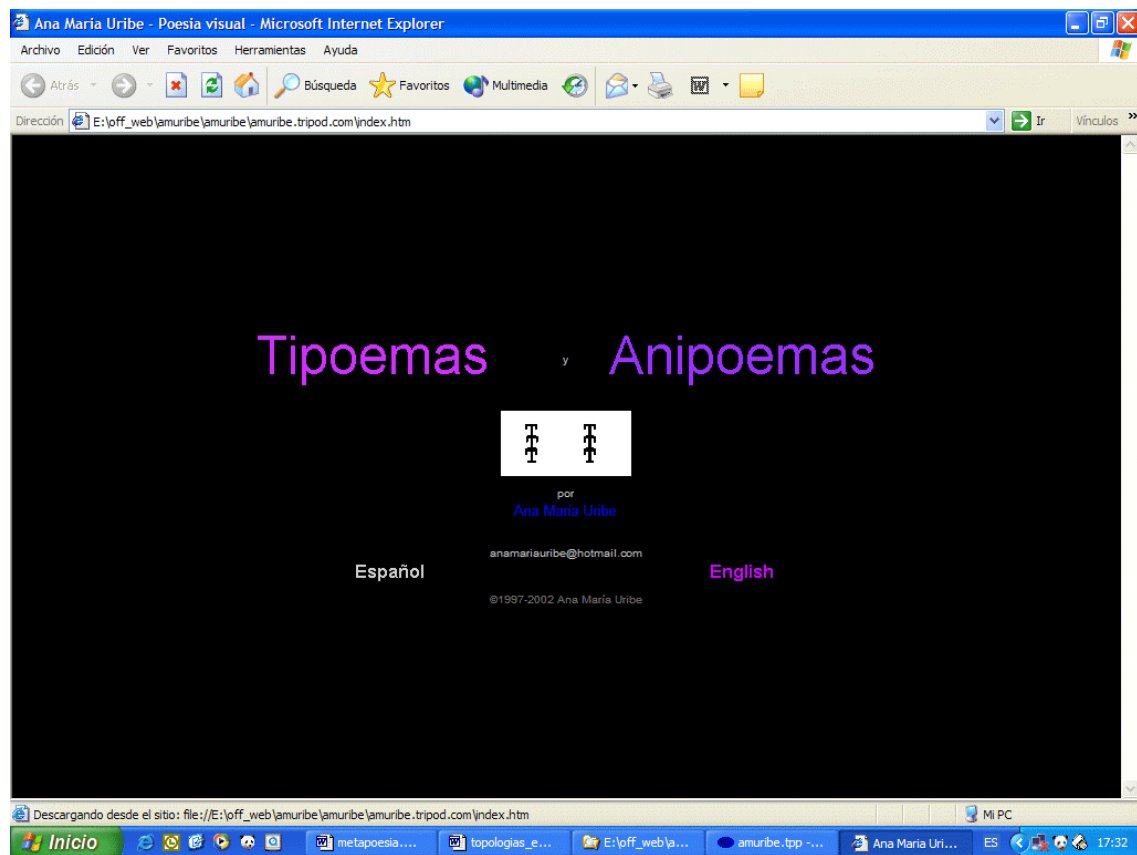
Ejemplos poetas visuales

ANA MARÍA URIBE

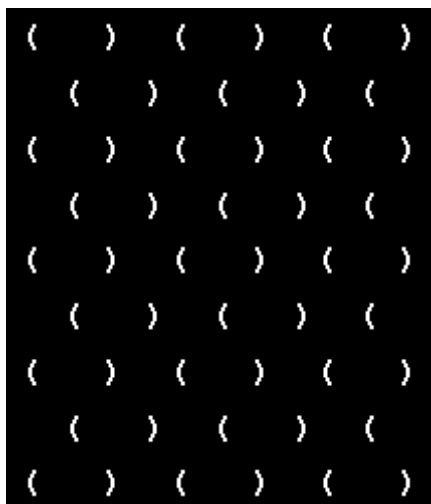
<http://amuribe.tripod.com> ,

La página de María Uribe, Argentina, fallecida mientras se realizaba esta investigación documental, es un claro ejemplo de lo comentado. Esta página, muy citada en links de otros sitios especializados, recoge producciones de dos momentos de la autora, imágenes realizadas para soportes gráficos convencionales y la incorporación posterior de obras realizadas en un formato específico de la red, el GIF animado, que permite la secuenciación de una serie de imágenes estáticas, solo reproducible en navegadores *Web*. Este formato es uno de los más básicos de animación disponible pero resulta de gran efectividad para las obras propuestas por la autora, que incorpora también sonido a su *Web*.

Imagen 5. Ana María Uribe



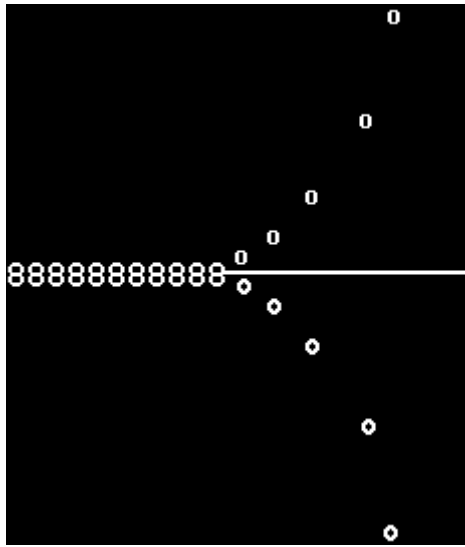
ANA MARÍA URIBE, BUENOS AIRES, ARGENTINA. SE DEDICA A LA POESÍA VISUAL DESDE FINAL DE LOS 60, EN LA QUE SE INICIO CON SUS TIPOEMAS O POEMAS TIPOGRÁFICOS. EN 1997 COMENZÓ CON LOS ANIPOEMAS, POESÍA VISUAL ANIMADA CON BASE EN LA WWW



CATARATA (O LE PARC) TIPOEMA 1968

ÉSTE EJEMPLO NOS PLANTEA LA UTILIZACIÓN DE SIGNOS DEL ALFABETO PARA LA CREACIÓN DE TEXTURAS DE REFERENCIA ICÓNICA, QUE SON ACOTADAS POR LA INCLUSIÓN DE UN TÍTULO.

ÉSTE Y EL RESTO DE LOS POEMAS FUERON ACOMPAÑADOS DE SONIDOS ESPECÍFICOS AL INCLUIRSE EN LA *Web*. EN ESTE CASO, DE AGUA FLUYENDO Y EN LOS EJEMPLOS SIGUIENTES, DE GOLPES PERCUSIVOS O ILUSTRACIONES SONORAS COMO EN UNA CREMALLERA EN POEMA CORTANTE.



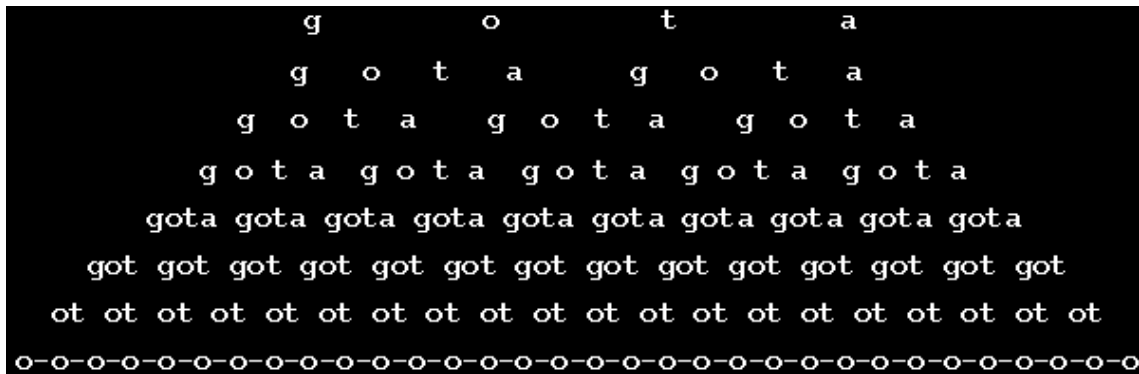
POEMA CORTANTE TIPOEMA 1969

ESTE POEMA NOS PLANTEA UNA SITUACIÓN SINESTÉSICA, EN LA QUE SE INTRODUCEN ELEMENTOS DINAMICOS QUE SUGIEREN UNA CONGELACIÓN TEMPORAL DE MOVIMIENTO



DECADENCIA TIPOEMA 1969

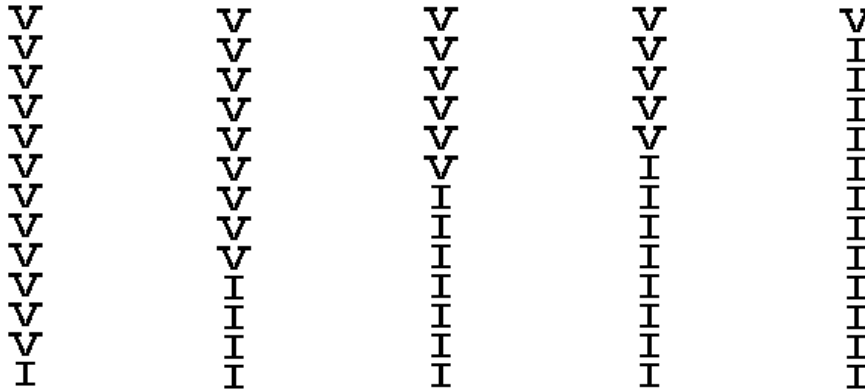
LAS REFERENCIAS A LAS SECUENCIAS DE MOVIMIENTO SON AQUÍ MÁS EXPLÍCITAS, ANTICIPANDO LA INCLUSIÓN POSTERIOR DE MOVIMIENTO EN SUS POEMAS



SE LARGÓ TIPOEMA SÓNICO1969

ESTE POEMA QUE INTRODUCE EL ELEMENTO ONOMATOPÉYICO, ES ACOMPAÑADO EN LA *WEB* POR UNA LECTURA DEL TEXTO

EN TRABAJOS COMO ¿METÁLICO O DE PLÁSTICO? (ZIPPER 3) ANIPOEMA, RECUPERA IDEAS ANTERIORES QUE SUGERÍAN EL MOVIMIENTO, QUE EN ESTE CASO ES INCORPORADO AL POEMA, AL TRABAJAR CON UN FORMATO QUE LO PERMITE, COMO ES EL GIF ANIMADO. REPRODUCIMOS UNA SECUENCIA DESCOMPUESTA EN FOTOGRAMAS DE ESTE POEMA



OTRAS, COMO SIRENAS EN CARDUMEN 4 1998, RECONSTRUYEN LA TEXTURA DEL AGUA CREANDO UN PATRON FORMAL FIJO EN EL QUE APARECEN Y DEAPARECEN LOS ELEMENTOS, SIN MOVERSE, CREANDO UNA REFERENCIA AL MOVIMIENTO DE LA SUPERFICIE DEL AGUA A TRAVES DE SUS REFLEJOS

La poesía de AMU tiene un cierto carácter naif, jugando con la reconstrucción de situaciones icónicas con tipografías. En la mayoría no se hace una referencia al castellano, y pueden ser leídas en código estrictamente visual.

ANNIE ABRAHAMS

<http://www.bram.org>, esta en la red desde 1997

La *Web* de Annie Abrahams supone una mezcla de tratamiento visual y tipográfico. Sus obras son presentadas con la colaboración de aportaciones de otros artistas y las del propio espectador, aunque mantiene la identidad de página personal.

Annie Abrahams es una artista holandesa que reside en Francia, con formación en biología y arte, y una trayectoria relacionada con las posibilidades multimedia del arte electrónico, el video y la poesía visual.

Las obras presentadas recogen la trayectoria del arte interactivo y participativo, y nos proponen la navegación Hipertextual entre las piezas /mensajes con las que conforma sus propuestas.

Utiliza los recursos específicos del medio, interactuando con las ventanas de diálogo para mandar o solicitar respuestas del espectador, como en la pieza "wishes" donde éste puede enviar su aportación que es incluida en la página.

Incorpora igualmente recursos de sonido y videos. Incluso nos ofrece un irónico software de relajación que puede ser descargado y que consiste en una pantalla roja, donde algunos textos van espaciadamente circulando.

Nos presenta obras intimistas en las que se plantea la relación con el cuerpo o las emociones, algunas de carácter lúdico y realiza propuestas sobre la identidad en la red

Net identité/identity

Projects:

"I only have my name" irc project mai 99

What's behind names on the *Internet*? What's palpable of the personality behind the *Internet* identity? Who do you meet? Who's the real Annie Abrahams out of four Annie's in an irc meeting?

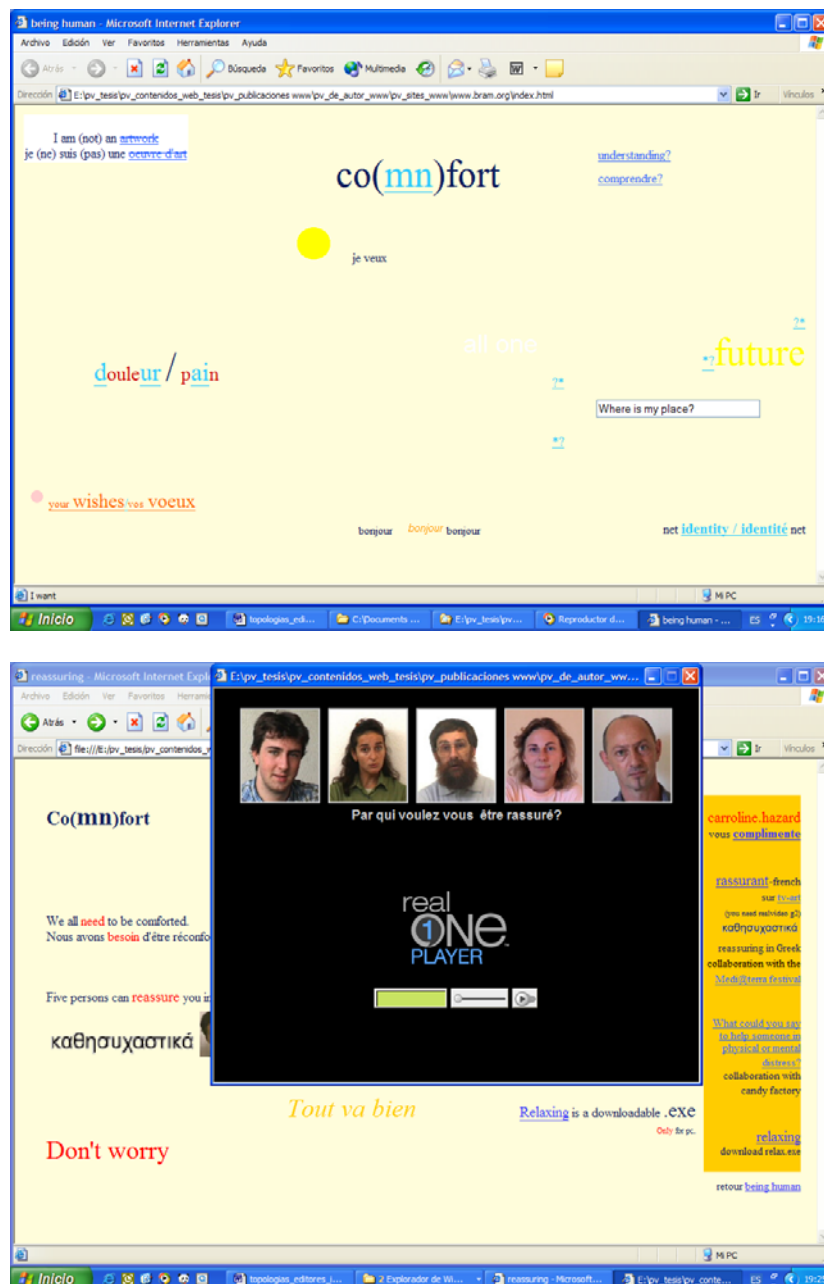
"who am I?" for lieudit mai 99 (in french)
 recapitulation of the floating identity of lieudit

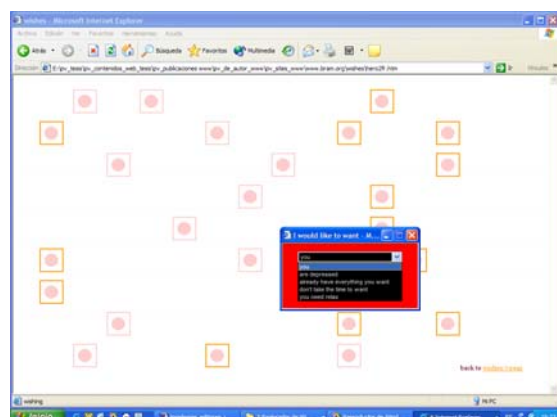
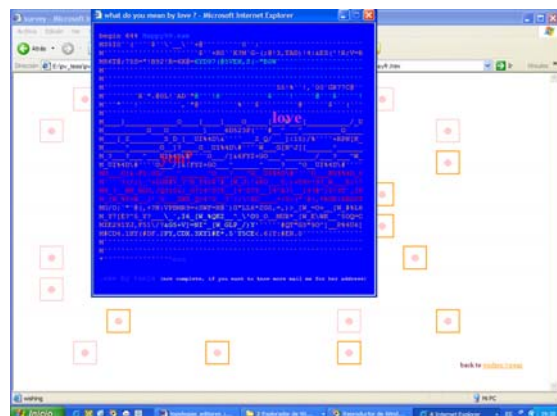
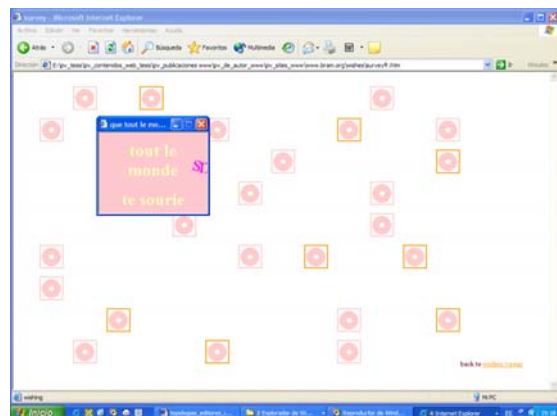
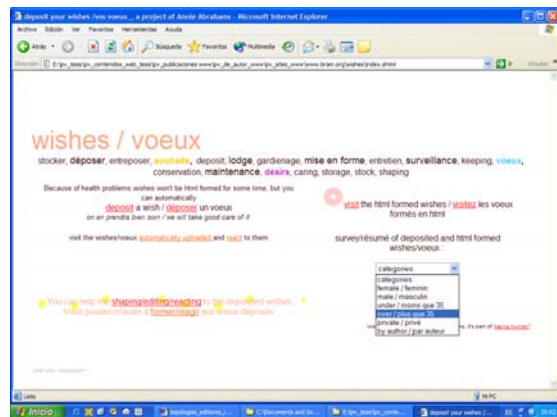
"e-position" with Yann Leguennec for l'IAAF
 The identity of the french artist Eric Maillet seen by informations only.
 From 19 october to 19 december 1999 "e-position" is presented at the IAAF (informative arts art foundation).
 exposition, log irc of the opening, texts of the curators (in french, translation possible)

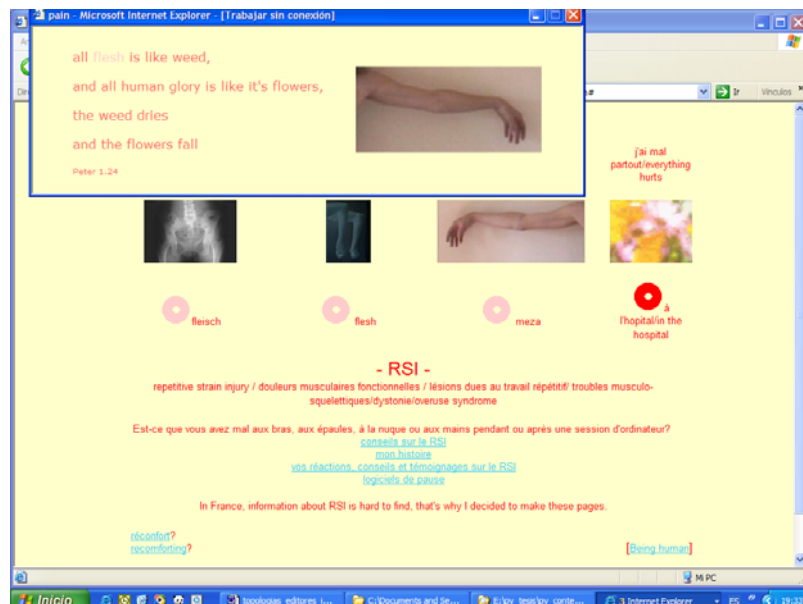
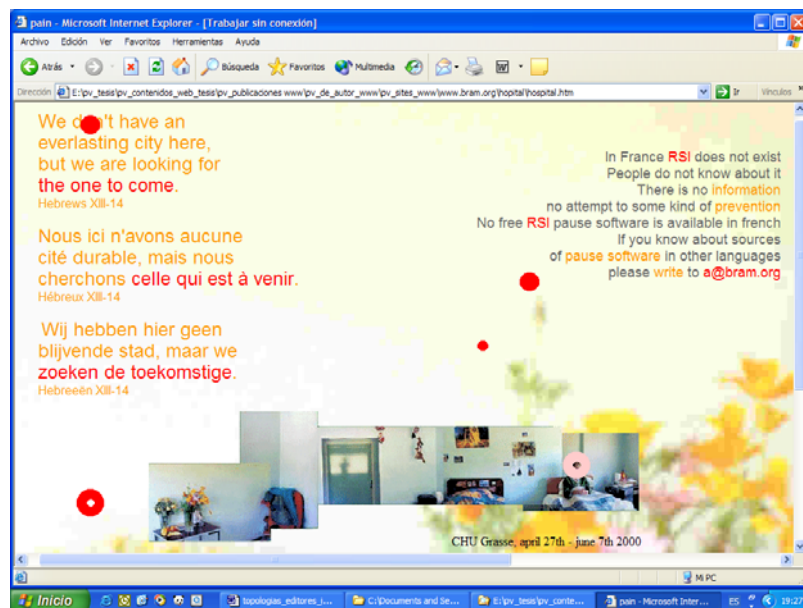
"Served by" You are not anonymous while you are surfing. Information can be collected about you. I am using the domain name of your server to lay out a text you can contribute to. "I am a computer", "Je suis un ordinateur", "I am not" 2001

"Portrait" For incident.net, no 5, hors série. " What kind of portraits, unthinkable yesterday, can we make today." I proposed my bookmarks "auto-portrait 0901", I couldn't reveal more. A more recent portrait "auto-portrait 1201".

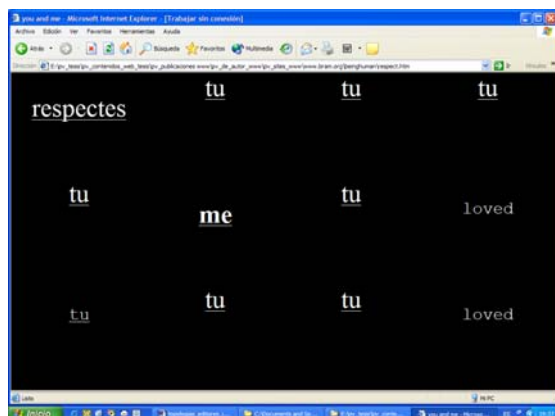
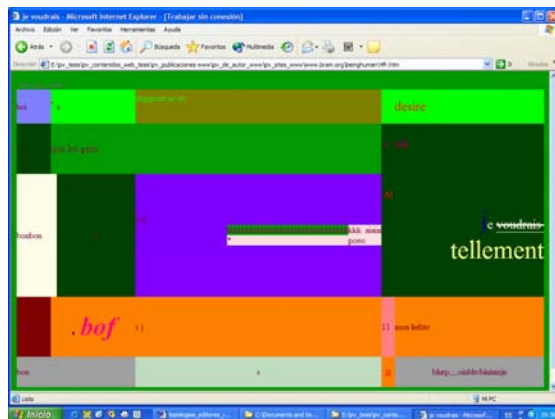
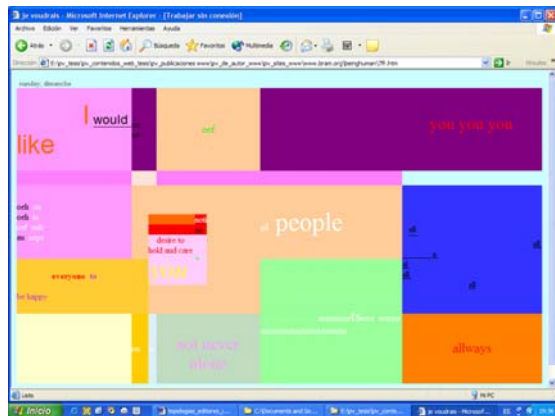
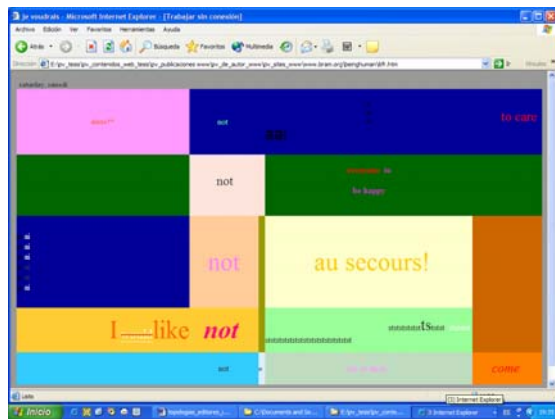
Imagen 6. Annie Abrahams

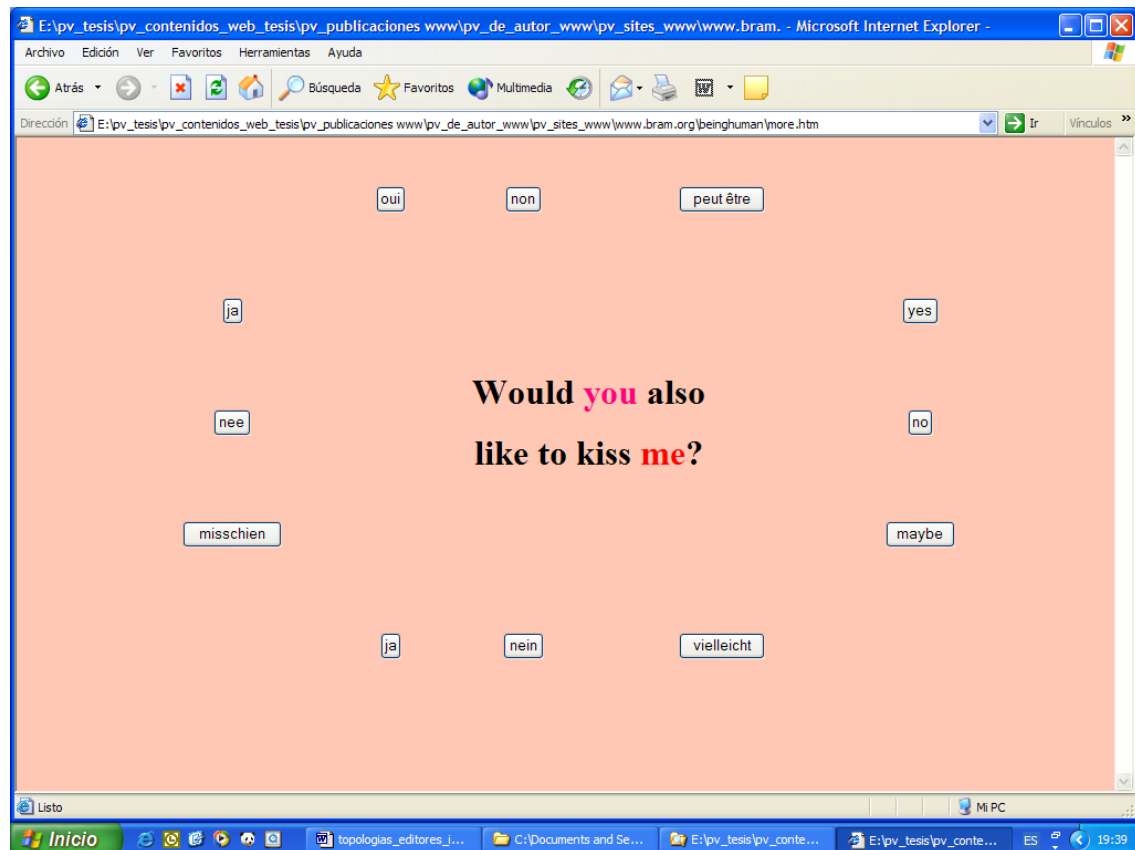






NOS OFRECE SOFTWARE DESCARGABLE
 RELAXING IS SOFTWARE YOU CAN DOWNLOAD IN CASE YOU ARE A BIT STRESSED.
 DON'T STAY IN FRONT OF THE SCREEN, TAKE A NICE CHAIR AND A GLASS OF WINE OR LET THE PROGRAM RUN WHILE YOU ARE SLEEPING OR.....
 VOUS NE VERRÉZ QU'UNE COULEUR AU DÉBUT, DE TEMPS EN TEMPS, IL Y AURA DES MOTS QUI DÉFILENT
 YOU WILL ONLY SEE A COLORED SCREEN IN THE BEGINNING, EVERY NOW AND THEN SOME WORDS WILL PASS BY





ANNIE ABRAHAMS,
3 RUE XAVIER DEZEUZE,
34070 MONTPELLIER.
TEL.: 0467223876
EMAIL: A@BRAM.ORG

Diarios poéticos- Weblogs

Un caso especial es el de autores que no presentándose como artistas plásticos ni escritores utilizan la red como soporte experimental de un diario poético personal. Cada día cuelgan un texto, una imagen o referencias a un sonido /ruido /canción o una pequeña película auto producida, con la posibilidad de que cualquiera que acceda a la página pueda participar con sus propios comentarios, que son insertados en la página y la hacen crecer orgánicamente, de manera similar a un "foro" orgánico.

PRECEDENTE DE JOHN CAGE

La práctica del diario artístico es frecuente en artistas y poetas. En *UBU Web* (<http://www.ubu.com/sound/cage.html>), encontramos una referencia de John Cage sobre la creación de su particular artístico-diario personal

Notes on Diary

John Cage: "I began the Diary optimistically in 1965 to celebrate the work of R. Buckminster Fuller, his concern for human needs and world resources, his comprehensive scientific designs for making life on earth an unequivocal success, his insistence that problem solving be continuously regenerative.

This text was written for publication by Clark Coolidge in his magazine *Joglars*, Providence, R.I. (Vol. 1, No. 3, 1966). It is a mosaic of ideas, statements, words and stories. It's also a diary. For each day, I determined by chance operations how many parts of the mosaic I would write and how many words there would be in each. The number of words per day was to equal, or, by the last statement written, to exceed one hundred words.

Since Coolidge's magazine was printed by photo-offset typescripts, I used an IBM Selectric typewriter to print my text. I used twelve different faces, letting chance operations, determine which face would be used for which statement. So, too, the left marginations were determined, the right marginations being the result of not hyphenating words and at the same time keeping the number of character per line forty-three or less. The present typography

follows the chance-determined plan."

On the occasion of John Cage's 75th birthday, West German Radio in Cologne presented a 24-hour tribute to him under the title NightCageDay. This non-stop radio program with John Cage was a thoroughly-composed representation in sound of his musical and literary oeuvre oriented to Zen Buddhism. On this occasion the first part of his Diary was also presented as a stereophonic performance. For the recording in the WDR studios in Cologne on July 18th, 1986, Cage had acoustically represented the randomly and continually varying typography by means of two parameters, each one corresponding to a change in typography: by means of a technical change of volume and of the stereophonic position of the voice. Each of these changes was determined by a random process brought about with the help of the old Chinese oracle book I-Ching. John Cage was so pleased with the result, which was characterized by its multitudinous perspectives and its transparency, that he agreed to a later recording of the whole Diary. This took place five years later, from June 22nd to 24th in 1991, which led to this recording on Wergo.

The recording is based on the former technical procedure: Each change of typography in the printed text corresponded to a change in the stereophonic position and a simultaneous change in the volume of the voice. Nine stereophonic positions and seven levels of volume were available to be determined at random.

After the recordings were made, Klaus Schönin asked the 78-year-old John Cage how the texts of his Diary, which he began to write decades ago, strike him today.

"I think they deal with a problem that still strikes me as being worth thinking about, that is: How are we to determine our behavior in society as it now is?

We are living in the world of James Joyce's *Finnegans Wake*: Here comes everyone. And I believe the number of people living in 1949 has doubled and in '49 it was as many people living all at once on the planet as had ever lived in history on it. And it is now in the process of doubling again, so that we are coming toward four times as many people as ever lived on the planet before 1950 and we don't know how to behave. And I think that these texts--not all, but some of them--suggest a way to behave, or a way to think what the values are. In each one of our lives, our attitude--if we are conscientious--change.

I know my attitude toward music has included many changes and I have the feeling that the recent music I am writing, I enjoy listening to it more than I do to my earlier work. So that there has been from my point of view, well I felt that I am closer to music than I ever was.

I have many things to work on now. I am fortunate in my life, I think. Not only to have so much music to write that is requested by other people, but now also much graphic work, and I am busy, as you know, finding food to cook macrobiotically. That was one of the things that was going to go into the Diary that didn't get in: That praise of macrobiotics. And acupuncture. And now as far as medicine goes, I am devoted to Chinese herbs. If I did continue the Diary, the next part--the ninth part--would certainly be about acupuncture and Chinese herbs and the laying on of hands.

It is curious that there is no mention of the plague that we now have of AIDS which engrosses so many people's thoughts and feelings, brings about so much death. But death becomes a very large part of one's life as one grows older. Not because of your own death, but because of the death of so many people you have known your life.

To continue the Diary?

We'll see what happens. I would like to mention nano technology, the development of molecular technology, technology without pollution. Very small computerized robots freeing us from our own work, from ourselves. The trouble is my life involves, as it always has, no free time.

I don't have a minute." (Laughter)

The first part of the Diary closes with the words: Long Life.

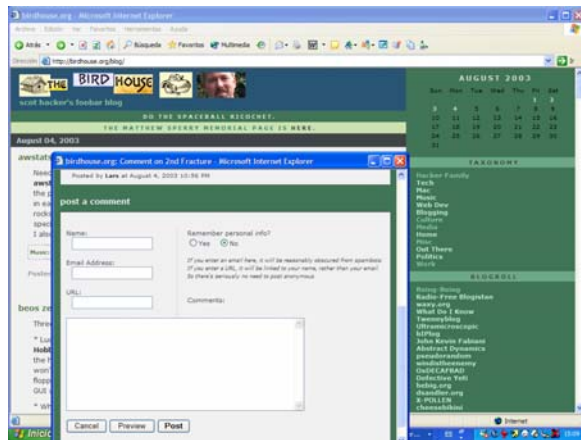
Ejemplo diario personal

SCOT HACKER'S

El caso de Scot Hacker, tiene una conexión no formal con la PV. Su diario es un proyecto personal, en el que encontramos componentes de literatura experimental y multimediática. Sus aportaciones al diario son frases, comentarios o pensamientos, sonidos, fotos o pequeños films no relacionados en principio con el arte pero que encuentra su espacio los parámetros utópicos de la fusión arte /vida. Bajo la apariencia de una página personal, encontramos un proyecto de propuestas de miradas sobre lo cotidiano, en el que se crea un discurso con el "oyente". El material queda registrado en esta estructura de diario, que gestiona una base de datos.

Imagen 7. Bird House de Scot Hacker's

[HTTP://BIRDHOUSE.ORG/BLOG/](http://birdhouse.org/blog/)



JULY 28, 2003 TIME IS REAL

GRAFFITI SCRAWLED ON THE BACK OF A SIGN, UNDERNEATH THE BART TRACKS ALONG THE OHLONE GREENWAY, JUST OUTSIDE EL CERRITO STATION: TIME IS REAL. YOUR LIFE HAS MEANING

MUSIC: LOVE :: ANDMOREAGAIN

POSTED 11:31 PM | [PERMALINK](#) | [COMMENTS \(0\)](#) | [TRACKBACK \(0\)](#)

JUNE 15, 2003



AMY AND MILES WANTED TO COLOR ME A CARD FOR MY FIRST FATHER'S DAY, BUT MILES ISN'T QUITE READY FOR THAT. "COLOR LIKE THE WIND!" AMY TOLD HIM, TRYING TO GET THE JOB DONE BEFORE I WOKE UP. BUT HE HAD NEVER HELD A CRAYON BEFORE. HE CHEWED ON IT FOR A WHILE AND THEN FLUNG IT ASIDE. REPEAT FOR EACH COLOR IN THE BOX.

INSTALLED GALLERY LAST NIGHT, BOTH FOR BIRDHOUSE USE AND FOR MATTHEWSPERRY.ORG, THEN MADE A LITTLE GALLERY OF IMAGES OF MY BROTHER, DAD, MILES AND MYSELF FOR FATHER'S DAY. MILES IS A NUT.

HE HAS A RUBBER BUTT.

AND EVERY TIME HE TURNS AROUND

HE GOES PUTT-PUTT.

MARTÍN KOVENSKY

www.kovensky.com/home.html

Martín Kovensky

Desarrolla su obra como artista múltiple de la imagen desde la pintura, el dibujo en medios masivos, la fotografía digital y la realización de objetos electro-mecánicos. Vive y trabaja en Buenos Aires. También lo hizo en otros años en San Paulo,

Nueva York y San Marcos Sierra. Fue docente en la carrera de Diseño Gráfico de la UBA, y colaborador de numerosos medios gráficos como Tiempo Argentino, El Porteño, Página/12, etc. Desde 1998 es dibujante en el diario La Nación de Buenos Aires. Realizó exposiciones individuales y colectivas en galerías y museos de Argentina y Brasil. (Galerías Paulo Figueiredo, Alberto Elía, Centro Cultural Recoleta, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte de Sao Paulo, etc.) Desde la gráfica comienza a investigar el uso de la tecnología digital para generar imágenes en la revista Página/30 de la cual fue director de arte entre los años 1993 y 1996. En 1999 la editorial La Marca, edita el libro Kovensky 4.0 donde presenta una retrospectiva de su obra entre 1983 y 1999.

Imagen 8. Martín Kovensky



AL MOSTRAR EN ESTE SITIO UNA IMAGEN DIFERENTE POR CADA DIA INTENTA ESTABLECER UNA RELACIÓN ENTRE EL COTIDIANO, LA CREATIVIDAD Y LA INVESTIGACIÓN DEL SOPORTE DIGITAL. ORGANIZA ESTAS IMÁGENES EN SERIES QUE ABORDAN UN TEMA DEFINIDO CADA MES.

PARA VER LA IMAGEN DE CADA DIA, O CAMBIAR DE MES (PARA VER LA PRODUCCIÓN ANTERIOR), BASTA RECORRER CON EL CURSOR EL ALMANAQUE Y CLICAR. MARTIN@KOVENSKY.COM

Ejemplo de diario "on line" Web cam

Otro caso encontrado es el proyecto de disponer una *Webcam* en línea abierta, donde el autor del sitio se presenta a sí mismo como "obra performática", o utiliza circunstancias circundantes como un juego de obra proceso.

GLENN MCGAHA MILLER

<http://visionary.nu/>

Imagen 9. Glenn McGaha Miller

PHOTOGRAPHY PORTFOLIOS AND INFORMATION

AS YOU MIGHT HAVE GUESSED BY NOW, I'M A PHOTOGRAPHER SPECIALIZING IN PEOPLE, EVENTS AND IDEAS.

THOUGH IT SADDENS ME TO EVEN HAVE TO ADDRESS THE TOPIC, THIS IS IN NO WAY AN "ADULT" OR PORNOGRAPHIC *SITE*. HOWEVER, I RESERVE THE RIGHT TO REFLECT UPON ANYTHING THAT IS HAPPENING IN THE WORLD AROUND US. SO, IF THIS IS PROBLEMATIC FOR YOU, YOU'VE NOW BEEN FOREWARNED.

FEEL FREE TO EMAIL ME IF YOU HAVE ANY QUESTIONS (OR HAPPEN ON ONE OF MY MISTAKES IN PUTTING THIS *SITE* TOGETHER!)

PEOPLE . EVENTS . IDEAS

MY WORK TENDS TO CENTER UPON PEOPLE, EVENTS, AND IDEAS.

PEOPLE: PEOPLE, THE THINGS THEY CREATE AND THE SITUATIONS COMMON TO THE HUMAN CONDITION ARE WHAT CONCERN ME MOST. SO, UNLIKE SOME OTHER PHOTOGRAPHERS, YOU WON'T FIND ME DEALING WITH PURE ABSTRACTS LIKE FORM, BEAUTY, ETC.

EVENTS: I LIKE MY PHOTOGRAPHY TO TELL STORIES. SO, MY WORK CENTERS NOT ONLY AROUND PEOPLE BUT THE THINGS THEY DO. I TRY TO CONVEY THE FEEL OF THE EVENT EVEN MORE SO THEN TO DOCUMENT THE ACTIVITIES. MY HOPE IN DOING SO IS THAT PEOPLE LOOKING AT THE PICTURES EVEN YEARS LATER WILL GET AN IDEA OF WHAT IT WAS LIKE TO HAVE ACTUALLY BEEN THERE.

IDEAS: WHAT I MEAN BY IDEAS ARE THINGS LIKE EMOTIONS, VALUES AND ATTITUDES. THINGS THAT AREN'T READILY PORTRAYED PHOTOGRAPHICALLY. DOING SO IS A CHALLENGE I VERY MUCH ENJOY.

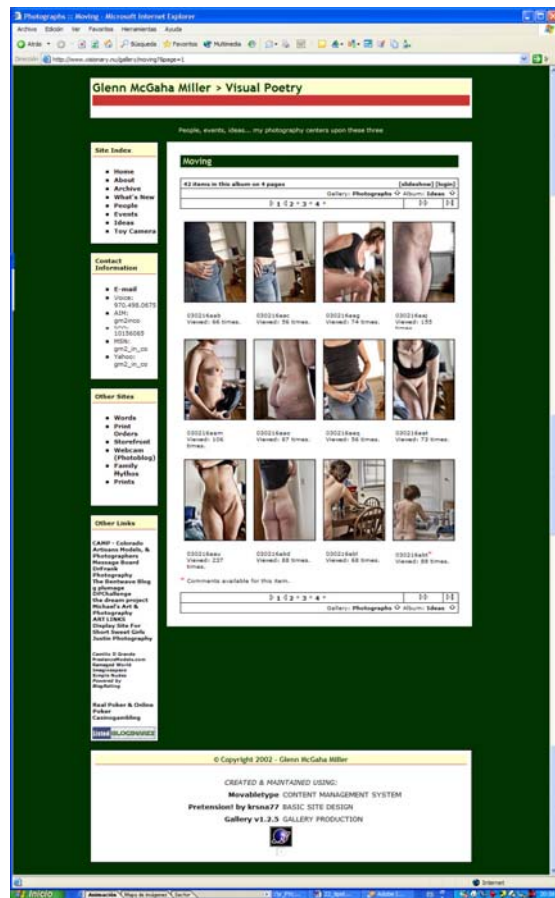
VISUAL POETRY

I'VE USED THE TAG LINE, VISUAL POETRY TO DESCRIBE WHAT I TRY TO DO FOR SOME TIME NOW. WHAT I MEAN BY IT IS THAT RATHER THAN PHOTOGRAPH DIRECTLY AND BLUNTLY, I TRY TO INFER AND IMPLY IN A WAY THAT CONNECTS WITH THE VIEWER ON A MORE SUBLIMINAL LEVEL. OF COURSE, ONLY YOU THE VIEWER CAN JUDGE HOW SUCCESSFUL I AM AT THIS.

SO THERE YOU HAVE IT. ONCE AGAIN, THANKS FOR VISITING.

- GLENN

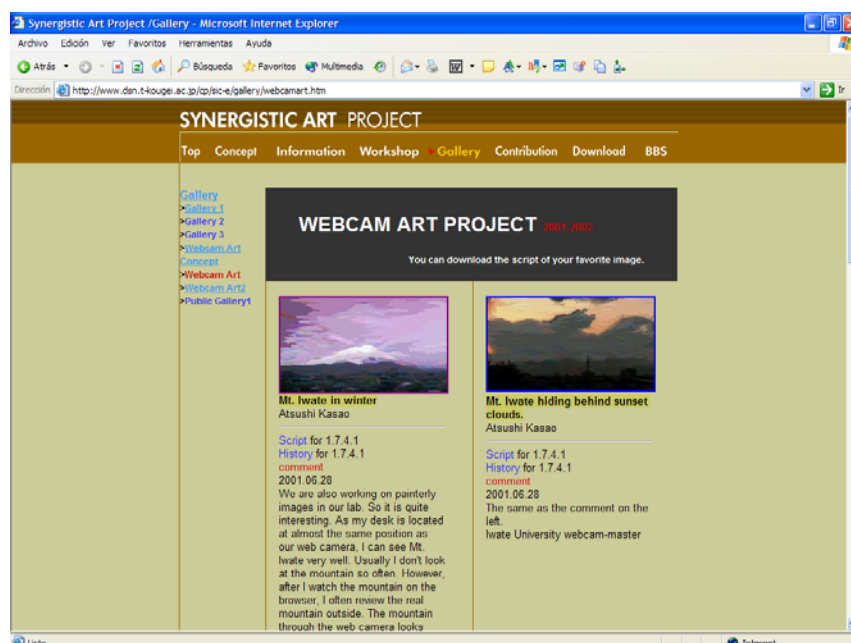
[HTTP://WWW.VISIONARY.NU/GALLERY/MOVING?&PAGE=1](http://www.visionary.nu/gallery/moving?&page=1)



SYNERGISTIC ART PROJECT, WEBCAM

<http://www.dsn.t-kougei.ac.jp/cp/sic/>

Imagen 10. Synergistic Art Project, *webcam*



Synergistic Art Project

The objectives of Synergistic Art Project are

- 1 to unify art and science by using and revising SIC(Synergistic Image Creator),
- 2 to build a worldwide community to create cooperatively totally new 2D-CG expressions,
- 3 to present a new CG art works to industry related to design.

About This *Site* (which has many parts you can contribute)

This *site* has a wide variety of contents related to SIC. The SIC consists of plural plug-ins which are being increased by project member's efforts. In accordance with the increase, a rich variety of the plug-in combinations will increase too. We are now planing to make sources of SIC open sources. In a while, only binary of SIC and scripts are, however, provided free of charge. Please, download SIC in the download corner on this *site* and try to use it, The manual and guidebook are accessible in the Workshop on this *site*. If you create new works by SIC, please send it by mail. I will show it in the Gallery in this *site*. If you want to comment about this *site*, please go to BBS or send mail to me. Contribution page show how to contribute to synergistic art project and two sub projects below. If you are interested these project, Please join us.

Sub Projects

Webcam Art Project : First, we create the works by SIC from images on *webcams* around the world. Second, We show the works to the owner of the *webcam* and have them send the comments about the works we made. Last, We compile comments and SIC Image into the *webcam* art and show it. If a *webcam* owner wants the our works, we'll send enlarged one. SIC can enlarge images smoothly and this is one of SIC's main feature-->Gallery of *WebcamArt*

Algorithmic Art Project(in Preparation):This project is that many programers work together to revise the program to increase the expressions of SIC. SIC is composed of several plugins and each one has different functions. Only two plugins directly have relation with expressions of SIC. The change of several lines of program could produce the totally new expression. However, if you don't know the way to write programs very well, you could produce new expressions. The art work created by SIC has history of processing this image in the comment area of it. We regard not only image but history of process as an art work.-->Art Gallery

SIC(Synergistic Image Creator)

SIC is software that is based on computer simulation of the process where a painter paints a picture by looking at a model, and is further to create new CG works that are not available so far in the world. Currently, I have managed to operate it as a GIMP plug-in in Linux and Windows using C language.

The SIC is composed of plural plug-ins. They are divided into two groups: one is to analyze images based on the sense of sight by a creator, and the other is to add the creator's expressions/impressions.

Comisariados

En este apartado recogemos dos modalidades de comisariados: el auto comisariado, que es en realidad una publicación autopromocional y el comisariado convencional de exposiciones consistente en la recopilación y ordenación de obras de poetas visuales, que es firmado como propuesta por el autor de la recopilación.

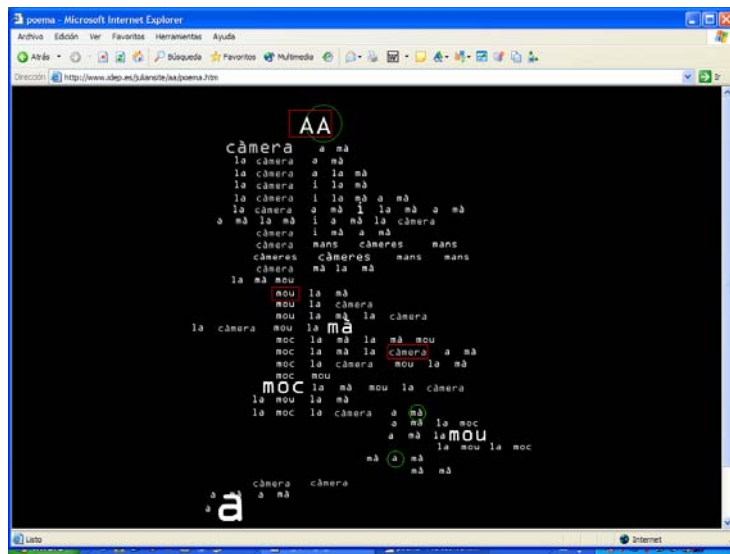
Auto comisariado

Ejemplos

JULIÁN ÁLVAREZ

El Autor, en calidad de comercial y comisario de sí mismo, ofrece on-line, a centros de difusión artística y cultural, asociaciones, universidades, etc., su particular y muy personal catálogo de Seminarios y Muestras monográficas de video-creación y proyectos relacionados con la poesía visual

Imagen 11. Julián Álvarez



[HTTP://WWW.IDAP.ES/JULIANSITE/AA/POEMA.HTM](http://www.idap.es/juliansite/aa/poema.htm)

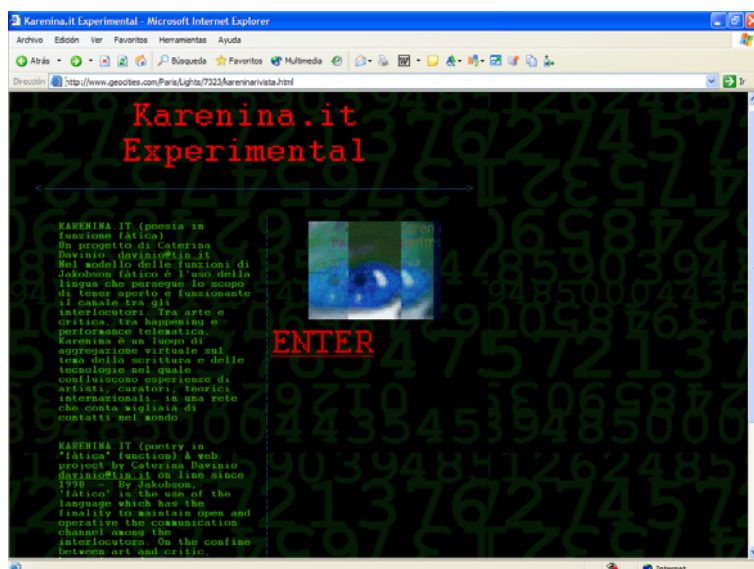
Comisariado firmado

Ejemplos

KARENINA DAVINIO

Antigua activista italiana de la poesía visual, utiliza sistemáticamente la red para organizar y presentar proyectos.

Imagen 12. Karenina Davinio



[HTTP://WWW.GEOCITIES.COM/PARIS/LIGHTS/7323/KARENINARIVISTA.HTML](http://www.geocities.com/Paris/Lights/7323/kareninarivista.html)

KARENINA.IT (poesía in funzione fàtica)

Un progetto di Caterina Davinio davinio@tin.it

Nel modello delle funzioni di Jakobson fàtico è l'uso della lingua che persegue lo scopo di tener aperto e funzionante il canale tra gli interlocutori. Tra arte e critica, tra happening e performance telematica, Karenina è un luogo di aggregazione virtuale sul tema della scrittura e delle tecnologie nel quale confluiscono esperienze di artisti, curatori, teorici internazionali, in una rete che conta migliaia di contatti nel mondo.

KARENINA.IT (poetry in "fática" function) A *web* project by Caterina Davinio davinio@tin.it *on line* since 1998 - By Jakobson, 'fático' is the use of the language which has the finality to maintain open and operative the communication channel among the interlocutors. On the confine between art and critic, happening and net performance, Karenina.it is a virtual meeting place around the theme of the writing and the new technologies, in which experiences of international artists, curators, theoreticians converge, in a net that counts thousands of contacts in the world.

⁵**WILTON ACEBEDO**

http://www.wiltonazevedo.com.br/interpoesia_ingl.htm#intro

CHRONICLES ON 2ND INTERPOETRY EXHIBITION

The Poetics of Hypermedia,
iNTRoDUCTION

This a text in progress and I have the intention of reaching a series of aspects concerning the 2nd Interpoetry Exhibition: it is an *on line* and bilingual (Portuguese and English) catalogue of the exposition, and its contents will present program of main and complementary activities (conferences, tributes and round table), and also will make a report about a publication project which will be the Annals of 2nd Interpoetry Exhibition.

This chronicle will contain several texts from different authors and we will make a dialogue with the main theme of this event.

Curator: Prof. Dr. Wilton Azevedo

Páginas personales con denominación de proyecto

Otra tipología de gran interés es la creación de un *site* como proyección personal del autor, en la que el nombre personal da paso al nombre del proyecto.

VISPO LANGU(IM)AGE

www.vispo.com

El *site* se presenta como una obra múltiple que va mutándose en el tiempo,, transpasando el límite de la página personal, que aunque dirigido y realizados por una sola persona, se presenta con el nombre del proyecto, VISPO L A N G U (I M) A G E, de Jim Andrews

Jim Andrews publishes vispo.com, webartery.com, and moderates the *webartery* email list, devoted to discussion of poetics of *web.art*, *net.art*, and butterflies.

Contenidos del *site*:

windows forshockwave 3

nio (interactive music)

arteroids 2.03 (game)

other interactive music
[music/soundpo/interviews](#)

graphic/text po Ã Ê Î Õ

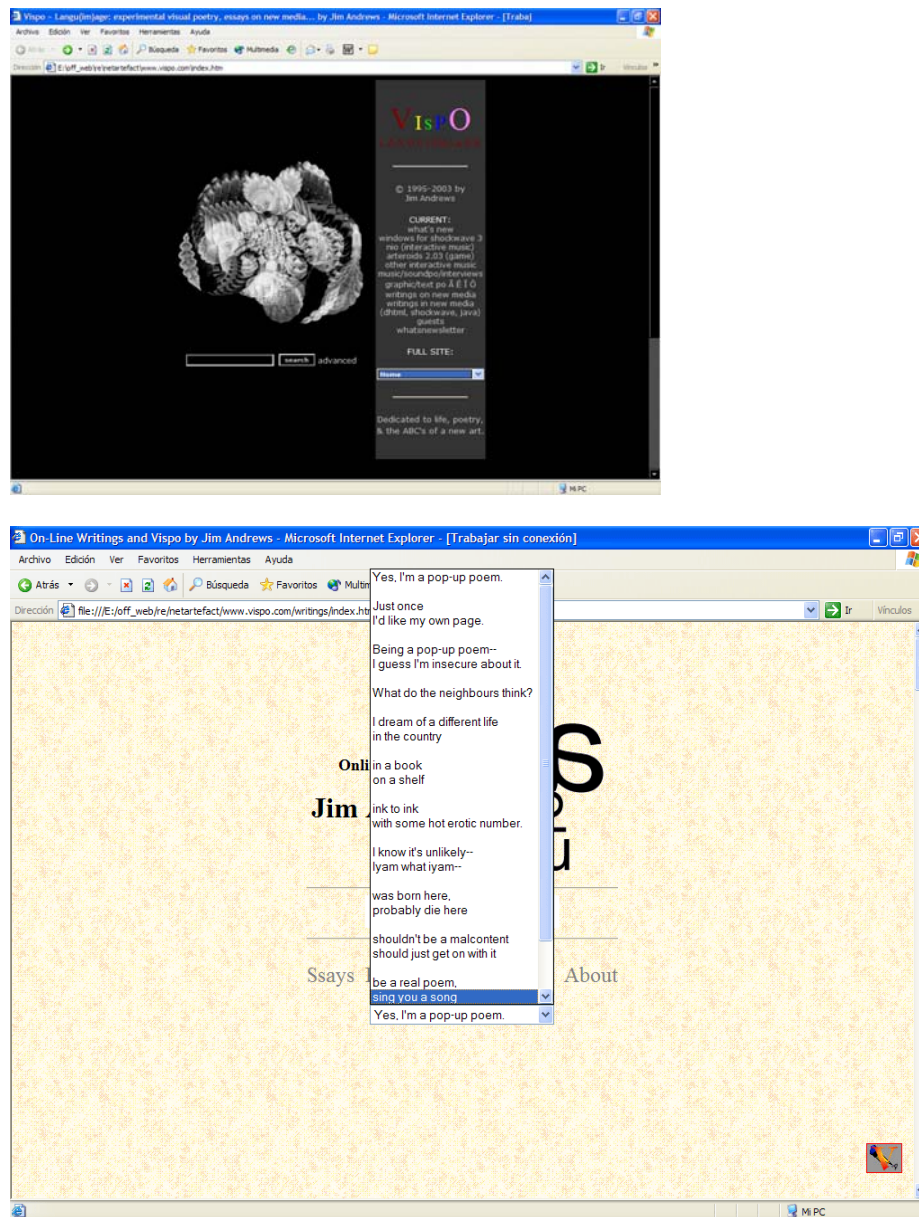
writings in new media(dhtml, shockwave, java)

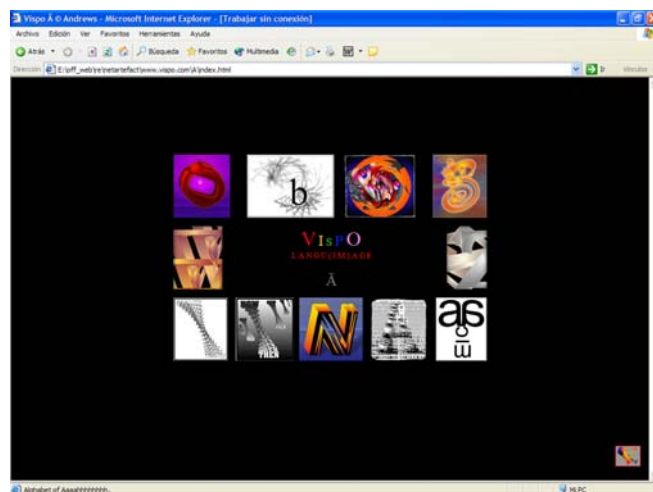
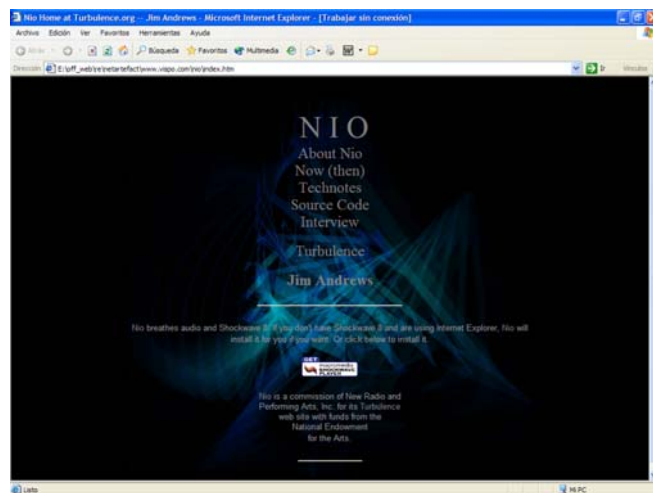
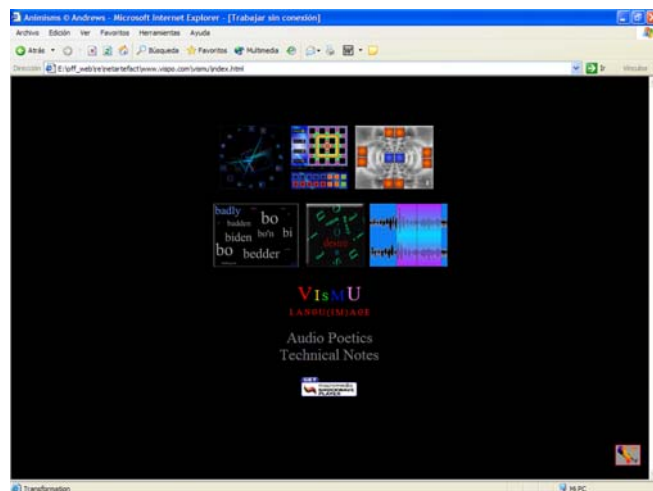
guests

⁵ <http://members.xoom.virgilio.it/kareninazoom/kareninarivista.html>

whatsnewsletter

Imagen 13. VISPO LANGU(IM)AGE





About

Before I moved to Seattle in 1997 to take a position as a Technical Writer and, later, a Solutions Architect with *Network Commerce*, I hosted a literary venue in Victoria, B.C. each week called *Mocambopo*. This *web site* originated as a schedule of events for the Mocambopo poetry series in 1995. Rod Zimmerman has taken over the *Web* work for that project, and Mocambopo has had several hosts since I left.

Bookmark, link to, and print my writings. But please do not use them for profit without contacting me and coming to an arrangement. And please don't put them up on the *Web* or otherwise publish them without contacting me (which has happened several times). I'm distributing them on the *Internet* because I'm more interested in distributing them myself than waiting on

someone else's approval. Electronic publishing is going to radically change the infra-structure of the publishing world. I want to explore that edge.

This is an experiment. Participate. Contact me if you want your writings linked to these pages. Contact me if you wish to publish any of my writing or graphics.

Part of the beauty of the world wide *web*, for me, is that it has the poential to solve the problems of distribution and cost involved in the production of many artistic endeavors. Also, page design warps into a new multiplicity of media and sign. And the possibilities for communication with people around the world, coming to know their work, is exciting. Poetry of motion moving across the world.

Jim Andrews, 1996

Postscript:

Hmm. Things have changed and stayed the same. I've quit my job at Network Commerce to develop multimedia vismu full time. The page is still a lovely thing to me, but these days I don't think of the page so much as the "stage" in Director. I've registered vismu.com (visual music) and hope to develop some astounding interactive musical works that define a new type of music.

The infra-structure of publishing has changed, at this point, more inside one's head than the monolith has. I don't buy that many books anymore, find most of my information on the *Web*. Still love them, though, and think of myself as a writer, think of all the work on this *site* as a form of writing.

July 2000

Páginas personales de teóricos y activistas del net art

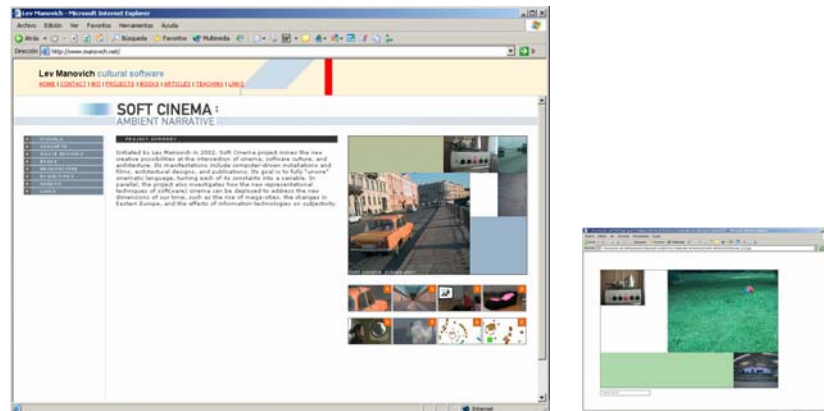
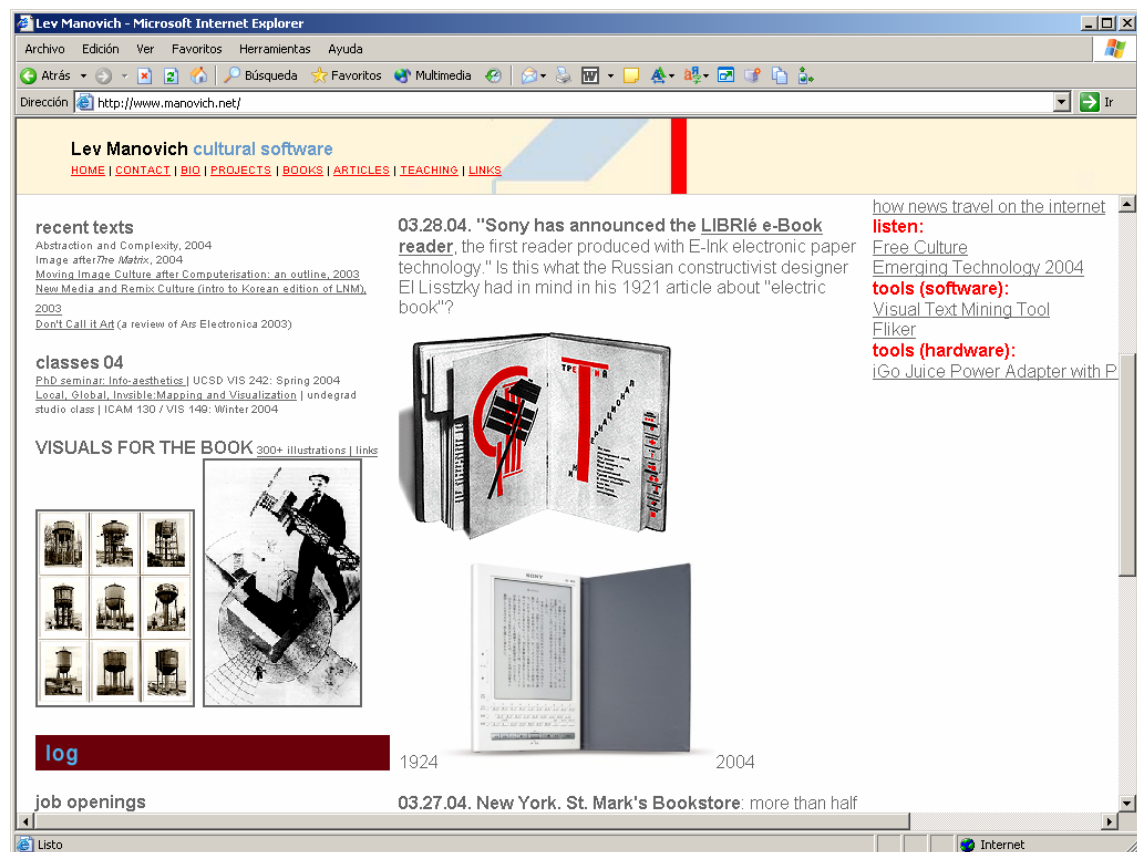
Proponemos como espacio, potencialmente implicado con la problemática de la PV, el que se abre individualmente para la presentación de aspectos de reflexión teórica, realizados por activistas del *net art* y los new media, que recogen la tradición del cuestionamiento del lenguaje, propio de la PV.

LEV MANOVICH

<http://www.manovich.net/>

Aunque Lev es un teórico de los new media, también esta vinculado a la creación, en un marco afín a la poesía visual, como pueden ejemplizar sus producciones de micro películas.

Imagen 14. Lev Manovich



Iniciativas editoriales colectivas

Aunque las publicaciones realizadas y editadas por una persona tienen grandes ventajas de autonomía y agilidad en el proceso de mutación y evolución de los contenidos, las limitaciones son también evidentes. La complejidad creciente de la tecnología disponible hace que sea difícil para una sola persona abarcar toda la gama de conocimientos instrumentales y, por otro lado, si el material editado no es exclusivamente autoreferencial, la complejidad del trabajo editorial es más fácilmente resuelta por un equipo, aunque este siga siendo bastante limitado en su número.

En la creación de una pequeña agrupación de artistas y teóricos en un grupo editorial es donde mejor se combina la versatilidad multidisciplinar, sin perder esencialmente autonomía ni agilidad, mejorando o al menos facilitando la operatividad del sistema de producción, edición, publicación.

Es de interés para nuestro estudio que muchas de estas iniciativas recurren a un cierto anonimato, a veces total, en la identidad del editor, en propuestas que cuestionan la idea de obra como proyecto /propiedad personal.

En otros casos el *site* es denominado con el nombre del proyecto, o con la temática sobre la que esta creada la *Web*.

Colectivos de artistas

Una de las posibilidades de autogestión y difusión de producción independiente es la creación de soportes organizativos que favorezcan la disposición de recursos materiales y lógicos, o bien la agrupación sobre bases de afinidad temática o programática.

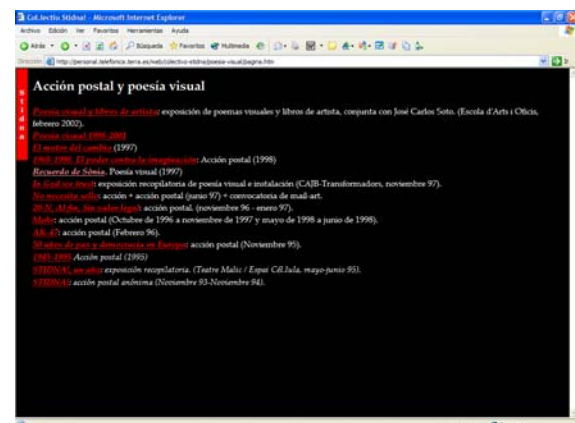
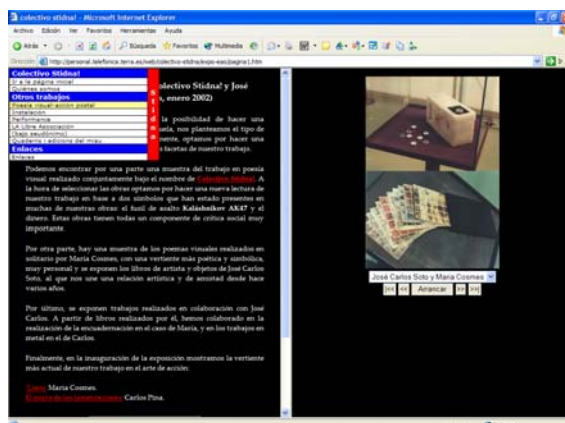
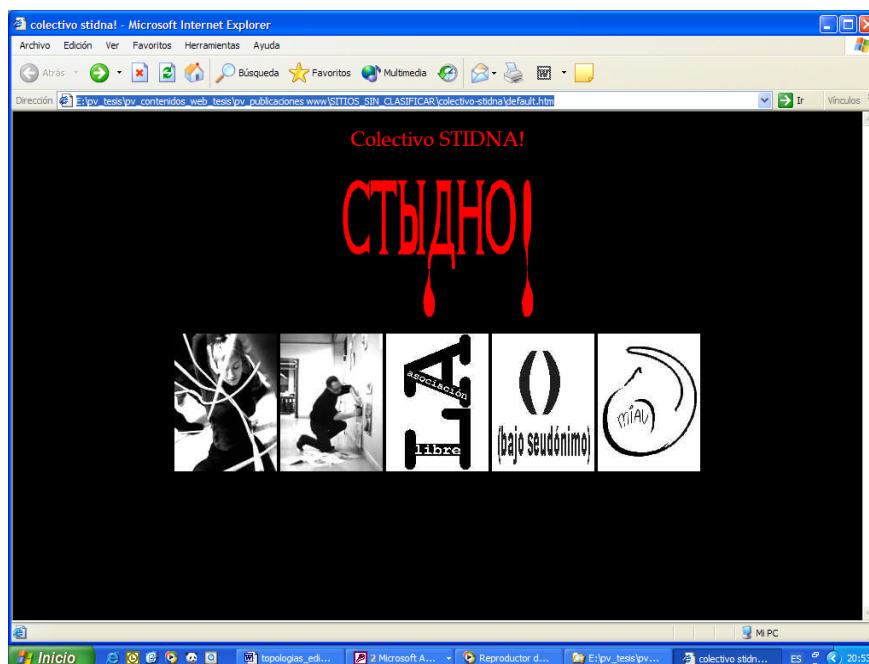
Este modelo puede responder a la organización de artistas en grupos de creación colectiva o colaborativa, bajo una marca común que representa las obras colectivas, aunque también diferencia diferentes aportaciones individuales de sus miembros.

Ejemplos de colectivos

Stidna

<http://personal.telefonica.terra.es/web/colectivo-stidna/>

Imagen 15. Stidna



Colectivo STIDNA!

Stidna! es un proyecto abierto que pretende recoger y canalizar los esfuerzos dispersos de sus miembros y darles una continuidad y coherencia englobando toda la labor artística y de crítica social bajo un mismo nombre; independientemente de la actividad creativa individual de cada uno de los miembros del colectivo, en la literatura y la música respectivamente. Nuestra práctica artística ha estado desde el principio enfocada a transmitir un mensaje crítico y comprometido ideológicamente.

Stidna! está formado por María Cosmes, antropóloga, poeta visual y performer, y Carlos Pina, músico y performer.

Breve historia de Stidna!

Stidna! nació en octubre de 1993 como una acción de agitación artística en el campo de la comunicación cuya intención era denunciar la manipulación interesada del lenguaje y llamar la atención sobre el poder de la palabra, especialmente de la palabra escrita, a la vez que denunciar ciertas actitudes y tics dentro del lenguaje de los medios de comunicación.

Durante su primer año de existencia, Stidna! desarrolló un trabajo de experimentación formal en el ámbito del copy-art / mail-art. Un rasgo fundamental, era la constante referencia a las fechas, a la memoria inmediata, perdida en medio del continuo bombardeo informativo de los medios de comunicación. Los destinatarios de Stidna! fueron los medios de comunicación. Su originalidad como mail-art radicaba en su autolimitación; desde el principio no pretendió nunca el diálogo ni la difusión pública, sino establecer unos cauces de comunicación estrechos entre autor y destinatario, una relación desigual, asimétrica, reflejo de la relación entre los medios de comunicación y su audiencia.

Poco a poco, la acción artística del colectivo se fue ampliando a la crítica de todo aquello que configura lo que se ha dado en llamar pensamiento único, que se ha impuesto a nuestro alrededor sin apenas resistencia. A nivel formal, el colectivo ha seguido experimentando en la línea de la poesía visual, tanto en la infografía como en el copy-art y en el mail-art entendido como acción postal, al tiempo que trabaja en el terreno de la instalación. En este campo Stidna! propone montajes en la línea de reivindicación del compromiso ideológico y social del arte.

Después de la primera etapa de acción anónima nos incorporamos a la red postal, participando con nuestros envíos en diversas convocatorias. Desde entonces nuestro trabajo dentro del mail-art ha ido derivando hacia el envío periódico de obras dentro de las redes de arte postal, poniendo más énfasis en el uso de la red para la transmisión de nuestro mensaje que en la participación en convocatorias. Habitualmente realizamos nuestro envío dentro de la pequeña red de corresponsales que hemos ido tejiendo y que poco a poco se va extendiendo. Periódicamente realizamos acciones postales más masivas, con envíos más allá de nuestra red habitual, lo que nos permite ensanchar nuestros horizontes.

Posteriormente hemos ampliado el concepto de acción postal sacándolo de la red de *Mail Artists*, como en la acción postal "Mohr" (1996-1997) en la que por cada postal enviada dentro de la red de mail-art se ha enviado otra postal a una persona escogida al azar y sin relación con el mundo artístico. De esta manera se amplía el número de receptores de nuestro mensaje y se abre el arte postal más allá de sus límites habituales. En la acción postal "No necesita sello" (1997-1998) proponemos una mezcla de convocatoria de mail-art y de acción, con una acción de protesta por parte de los participantes en la que la acción artística se convierte en protesta lúdica, yendo más allá de la simple crítica e iniciando una convocatoria de acción permanente.

Entendemos la acción postal como el envío masivo de obras de arte a través del correo con la intención de transmitir un mensaje concreto y no respondiendo a una convocatoria específica. En la acción postal lo más importante es el mensaje a transmitir y el hecho de que alcance la máxima difusión. La acción postal es un acto comunicativo, a veces subversivo, siempre incitador de la reflexión y la acción. En otras palabras, la acción postal transmite un mensaje e invita a la acción a la vez que procura el diálogo o la discusión y la apertura de la red a nuevos corresponsales.

Paralelamente trabajamos en el terreno de la instalación, en la que pretendemos por encima de todo la participación del espectador, que interactúe y se involucre en la obra para que reflexione a partir de esa experiencia. En "Jocs i tripijocs" (1996) proponemos una serie de juegos e invitamos al público a participar en ellos para desvelar las paradojas que se ocultan detrás de la realidad. En la instalación manipulamos los juegos y sus reglas para recrear una realidad social desigual. Los juegos se convierten así en una metáfora de la realidad.

Balance de la actividad de Stidna! 1994-1997.

A finales de 1997 se cerró la segunda etapa e iniciamos una nueva etapa en Stidna!. Los rasgos definitorios de la segunda época fueron la proyección pública del trabajo de Stidna! y la experimentación de técnicas artísticas en poesía visual más allá del copy-art: objetos, nuevos materiales* y formatos y la profundización en el campo de la instalación. También se produjo en esa época una mayor diversidad temática, a la vez que intentamos integrar en nuestro trabajo un doble concepto lúdico e intelectual del arte. Hitos importantes de este periodo habrían sido la depuración del concepto de acción postal, el afianzamiento del colectivo dentro de una red regular y estable de mail-art y el nacimiento de (bajo seudónimo) con una intención más lúdica e irónica pero no menos crítica. Dentro de los proyectos de Stidna! para la tercera época está el abandono gradual del copy-art para usar nuevos materiales y mayores formatos aunque sin abandonar la acción postal y, por otra parte, trabajar más en la instalación y en la experimentación en diferentes campos artísticos.

Balance de la actividad de Stidna! 1998-2000

A partir del año 1998 hasta el presente, la práctica totalidad del trabajo de Stidna! se ha venido desarrollado en el campo de la acción, en la que los elementos fundamentales han sido la poesía, la música y el movimiento. Casi tres años de intensa actividad en este terreno nos han hecho replantearnos muchos de los puntos básicos de la práctica artística del colectivo y hemos iniciado un nuevo periodo de reflexión, fruto del cual es el texto que sigue.

Desde hace algún tiempo nuestro propio discurso, aun siendo sincero, nos incomodaba como un traje prestado, era cada vez más parecido al que utilizan las instituciones y la gente que trabaja para ellas, o de aquél que se valen los medios de comunicación: la crítica de la sociedad, del mundo en que vivimos, de las actitudes individualistas e insolidarias; que tantos dividendos en cuestión de imagen y prestigio les proporcionan. Se podría decir que el lenguaje de las instituciones, el lenguaje del poder, se ha apropiado del lenguaje alternativo, radical o antisistema y de sus símbolos, dejándonos, literalmente, desnudos. Declararse hoy en día

transgresor o alternativo no significa demasiado porque ese discurso ha sido fagocitado por el sistema. Prácticamente la única posibilidad de ser alternativo hoy en día sería el anonimato, pero eso también ha sido apropiado por parte del poder: sirvan como ejemplo los reality sois o la reciente campaña de marketing de una importante editorial apropiándose de la figura y los métodos de Luther Blissett.

Vivimos en un mundo esquizoide, que ensalza al individuo para después dejarlo solo y desgraciado frente al poder, frente a sus semejantes y frente a sí mismo. Por otra parte, las instituciones recogen el malestar de esos seres que viven solos y lo desmenuza, le resta importancia, convirtiéndolo, en el caso de la institución arte, en objeto de contemplación.

El arte que pretende hablar del individuo casi siempre está hablando del individuo en abstracto y los artistas se abstraen tanto que llegan a hacerse ajenos para los demás, incluso los que declaran su proximidad al otro. La antropología ha servido también para dar una pátina humanista al discurso artístico llamado de vanguardia, tanto el altamente tecnologizado como el que se pretende alternativo. Se usan términos como símbolo, ritual, etc., sin conocer realmente su significado. Precisamente, dentro de la antropología no se habla del individuo más que dentro de la sociedad en función de ésta, o de un supuesto verdadero sistema de pensamiento pervisión de nuestra sociedad occidental que habla siempre de un individuo abstractos y hay prejuicio, pudor o vergüenza de incluir al individuo como lo que es: una persona muy concreta que vive una vida real y no abstracta, evidentemente en un contexto personal y relacional, cultural, social e histórico determinado.

Sin embargo, ese individuo concreto ha sido relegado al limbo de lo psicológico y cuando sale a la luz se le encuadra dentro de alguna psicopatología. Sin embargo, la misma sociedad que se comporta de esta forma suele tildar al artista de psicótico o neurótico y lo instituye heroicamente como tal, a la vez que niega al individuo "no artista" que se manifiesta diferenciado, so pena de clasificarlo dentro de una categoría abstracta de la anomalía.

Todos nosotros somos herederos involuntarios de un discurso impregnado por la preocupación del papel del artista y del intelectual en la sociedad. En realidad, el artista o el intelectual devienen mitos o categorías abstractas del pensamiento. Ese discurso no se preocupa de ver a los individuos concretos en interrelación con su entorno físico y relacional real; tal vez porque el concepto de discurso es incompatible con ello. Al final, el artista que se pretende rebelde, revolucionario o socialmente comprometido muchas veces acaba siendo ingerido y posteriormente regurgitado por la teoría del arte o por cualquier otro discurso de poder.

Desde Stidna! hemos pasado de la crítica artística general a la sociedad a cuestionar ese limbo en que estábamos y a plantearnos nuestra relación con los demás. A partir de aquí estamos empezando a revisar nuestro propio discurso y a hacer una crítica del mismo, planteándonos nuestra práctica artística en tanto individuos concretos inmersos en nuestro propio contexto determinado y rodeados por un conjunto de relaciones personales concreto.

Actualmente, esa práctica se enriquece tanto de artistas como de no artistas, añadiendo nuestra propia vida -exponiéndonos ante los demás- a nuestro trabajo, reflexionando sobre nuestra actitud como seres humanos en concreto y no como artistas en abstracto. Aquí forzosamente tenemos que citar nuestra experiencia dentro del *espai miau**, en el que han participado, no solo como espectadores sino también como protagonistas de pleno derecho y con igual rango, personas no vinculadas al mundo artístico y que no se plantearían dicha participación en eventos de este tipo de no existir una relación personal concreta previa. El resultado de la interacción entre artistas y no artistas -en definitiva, entre personas- en un espacio concreto ha sido valorado muy positivamente por todos ellos.

Esta evolución personal y artística es la que nos ha llevado a centrar nuestro trabajo cada vez más en la acción. La práctica de la acción es muy importante tanto en nuestro trabajo como en nuestra trayectoria vital como individuos concretos, porque nos está permitiendo el contacto con el otro, que inicialmente nos resultaba violento, y enriquece nuestro pensamiento y nuestra acción dándonos forma, profundidad y matiz. Además, ese contacto no se produce desde el escenario sino entre la gente. Por tanto, este discurso artístico no es un discurso ajeno a nuestra propia vida.

Barcelona, noviembre de 2000.

quaderns i edicions del miau

Quaderns i edicions del miau es un proyecto de auto-edición independiente, autofinanciado, editado hasta el momento por medio de fotocopiadora, explotando al máximo las posibilidades que ofrece este medio, mientras que la manipulación y encuadernado son manuales.

Se han editado hasta el momento tres libritos de poesía visual en formato 5 x 5 cm. Este formato de mini-libro de 6 u 8 páginas permite dotar a los poemas visuales de un movimiento del que un poema sencillo carece. A la hora de publicar este trabajo en la red, el formato de animación *Flash* ha demostrado ser el adecuado para transmitir la sucesión de imágenes.

TEORIA DE L'ESTAT

La Libre Asociación

La historia de La Libre Asociación comienza en un momento en el que nuestra actividad artística empieza a tomar otros derroteros: por una parte, nuestra poesía visual ya no tiene como eje articulador el trabajo de copy-art con extractos de la prensa, empezamos a trabajar con materiales y formatos diferentes de los utilizados hasta ahora, y a nivel ideológico los planteamientos se vuelven a veces más abstractos a veces más intimistas. Por otra parte, hemos ampliado nuestra actividad al campo de la performance, atraídos por sus posibilidades expresivas y poéticas, y a la difusión de la obra de otros artistas con la creación del MIAU.

En este punto, obligados por una mudanza, decidimos hacer una limpieza de nuestro considerable archivo de prensa, que abarcaba desde 1991 hasta la actualidad. Fue realizando esa limpieza cuando empezamos una labor de lectura rápida y descarte de aquellas noticias que no nos interesaban. Durante esta lectura rápida de un archivo no ordenado cronológicamente empezamos a hacer, inevitable e inconscientemente, una serie de asociaciones de ideas entre fotos y textos sin otra relación que el haber sido hojeados rápidamente antes de decidirnos a desecharlos o a conservarlos. La Libre Asociación es, en cierta forma, sucesora de la actividad inicial de STIDNA!, pero no es meramente la continuación del collage crítico anterior. En primer lugar, los textos están más integrados en la imagen gracias al uso de medios informáticos. En segundo lugar, el juego primitivo de libre asociación de ideas ejercitado sobre aquel material, pasado por el tamiz de la manipulación consciente a la hora de elaborar las obras, dio como

resultado nuevas obras que muestran aspectos de nuestra visión del mundo, más allá de la simple crítica a los medios de comunicación

Juegos de memoria consta de una serie de postales en la que se se plantean retóricamente preguntas engañosas acompañadas de imágenes relacionadas con las mismas, en las que ninguna de las opciones que se presenta es correcta. Hemos utilizado estas postales en nuestras performances, convirtiéndolas en pequeñas encuestas; nos dimos cuenta de que al serles planteadas las cuestiones con respuestas cerradas la mayor parte de las personas optaba por una u otra de ellas, sin pensar en que ninguna de ellas era cierta, con la sorpresa de que no sólo una ínfima parte de los encuestados respondía acertadamente sino que la mayoría de ellos escogía la respuesta más alejada de la verdad.

Paralelamente, se editan una serie de postales acerca de temas de la actualidad política nacional, con fotografías de la prensa y con textos rayanos en la absurdidad, aunque con un estilo periodístico. Este trabajo continúa la línea lúdica y desenfadada del trabajo que realizamos entre 1995 y 1997 firmado con el nombre de (bajo seudónimo)

Iniciativas editoriales específicas de divulgación de PV

UbuWeb, Visual, Concrete + Sound Poetry.

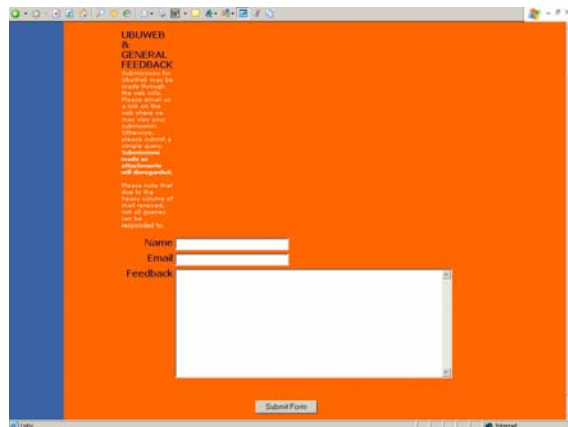
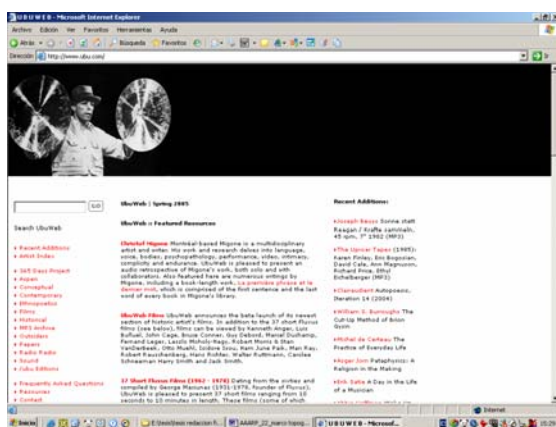
www.ubu.com

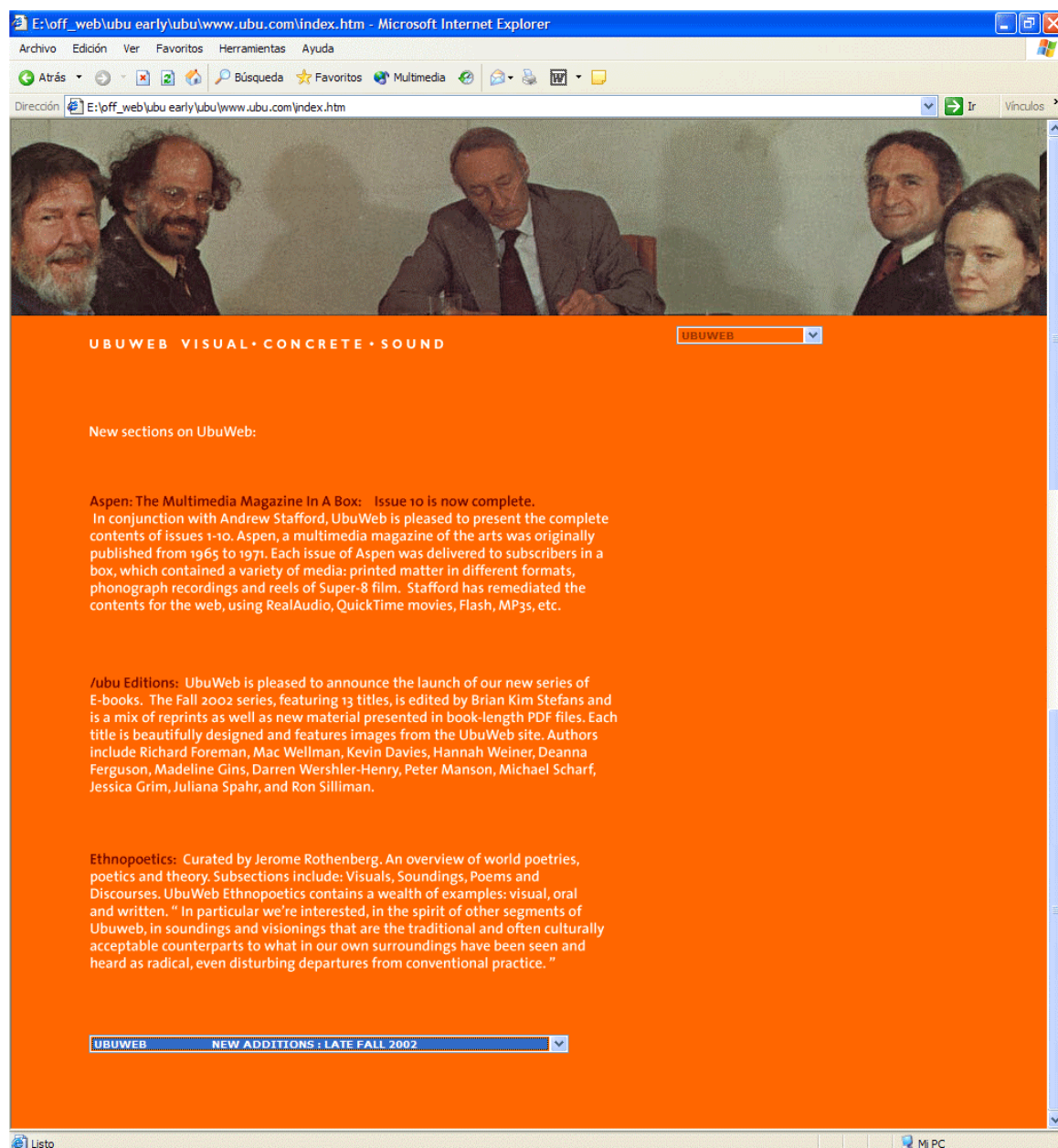
Con un nombre que hace referencia a la obra pionera, e inspiradora de las iniciativas futuristas, del teatro-performance de Alfred Jarry, UBU REY, encontramos en este *site* un paradigma de planteamiento editorial independiente de PV en la red que estamos estudiando, ampliamente referenciado desde la mayoría de las publicaciones consultadas especializadas en poesía experimental.

UBU WEB combina la galería histórica de documentos visuales y sonoros con la recuperación y adaptación de publicaciones multimediáticas previas a la Web como ASPEN, con un crecimiento constante a partir de aportaciones de poesía visual de última generación y secciones recientes de edición de E-Books e investigación en poesía Étnica

Se construye sobre la base de un servidor conectado a una base de datos, lo que dificulta la posibilidad de navegación *off line*.

Imagen 16. UbuWeb





Por sus características editoriales, este sitio representa claramente los principios de edición independiente que planteamos desde este estudio:

- ☐ Independencia política
- ☐ Proyecto utópico-revolucionario poético
- ☐ Internacionalismo
- ☐ No comercialidad ni derechos de autor (criterio de reproducción no comercial)
- ☐ Utilización de herramientas estándar= mayor difusión potencial
- ☐ Mínima inversión de recursos < independencia económica

Es sin duda, la iniciativa más citada encontrada en la red, en relación a la PV, y que recoge un amplio catálogo de diversos momentos históricos en su práctica y evolución es UBU WEB, formada por un pequeño grupo editorial en

1996 que ha renunciado a las ofertas de venta para la comercialización de su "marca" de dominio, la cual obtuvo al alcanzar un amplio nivel de difusión y ser una clara referencia en el ámbito especializado.

Ideario del editor

UbuWeb Wants to be Free
UbuEditor
From OL3: open letter *on lines* online, 2000

Concrete poetry's utopian pan-internationalist bent was clearly articulated by Max Bense in 1965 when he stated, "...concrete poetry does not separate languages; it unites them; it combines them. It is this part of its linguistic intention that makes concrete poetry the first international poetical movement." Its ideogrammatic self-contained, exportable, universally accessible content *mirrors* the utopian pan-linguistic dreams of cross-platform efforts on today's *Internet*; Adobe's PDF (portable document format) and Sun System's Java programming language each strive for similarly universal comprehension. The pioneers of concrete poetry could only dream of the now-standard tools used to make language move and morph, stream and scream, distributed worldwide instantaneously at little cost.

Essentially a gift economy, poetry is the perfect space to practice utopian politics. Freed from profit-making constraints or cumbersome fabrication considerations, information can literally "be free": on UbuWeb, we give it away and have been doing so since 1996. We publish in full color for pennies. We receive submissions Monday morning and publish them Monday afternoon. UbuWeb's work never goes "out of print." UbuWeb is a never-ending work in progress: many hands are continually building it on many platforms.

UbuWeb has no need for money, funding or backers. Our *web* space is provided free by an ISP sympathetic to our vision. UbuWeb has happily rejected offers of up to \$50,000 from businesses wanting to buy our "marketable" domain name. We bought ubu.com from a sympathetic party for \$100. Totally independent from institutional support, UbuWeb is free from academic bureaucracy and its attendant infighting, which often results in compromised solutions; we have no one to please but ourselves.

UbuWeb posts much of its content without permission; we rip full-length CDs into sound files; we scan as many books as we can get our hands on; we post essays as fast as we can OCR them. And not once have we been issued a cease and desist order. Instead, we receive glowing e-mails from artists, publishers and record labels finding their work on UbuWeb thanking us for taking an interest in what they do; in fact, most times they offer UbuWeb additional materials. We happily acquiesce and tell them that UbuWeb is an unlimited resource with unlimited space for them to fill. It is in this way that the *site* has grown to encompass hundreds of artists, thousands of files and several gigabytes of poetry.

Sounds like a marginal situation? Hardly. We've won every prestigious *Internet* award there is and are acknowledged *web*-wide as the definitive source for Visual, Concrete + Sound Poetry. UbuWeb is on the syllabus of countless schools; we've gotten queries from Ph.D. candidates seeking information to third-graders researching a paper on concrete poetry.

UbuWeb embodies an unstable community, neither vertical nor horizontal but rather a Deleuzian nomadic model: a 4 dimensional space simultaneously expanding and contracting in every direction, growing "rhizomatically" with ever-increasing unpredictability and uncanniness.

Secciones de Ubu Web

| | |
|----------------|------------------|
| historical | found + insane |
| ethnopoetics | resources |
| aspen magazine | search |
| sound | artist index |
| contemporary | recent additions |
| papers | ubuweb home |
| | feedback |

UBUWEB : HISTORICAL

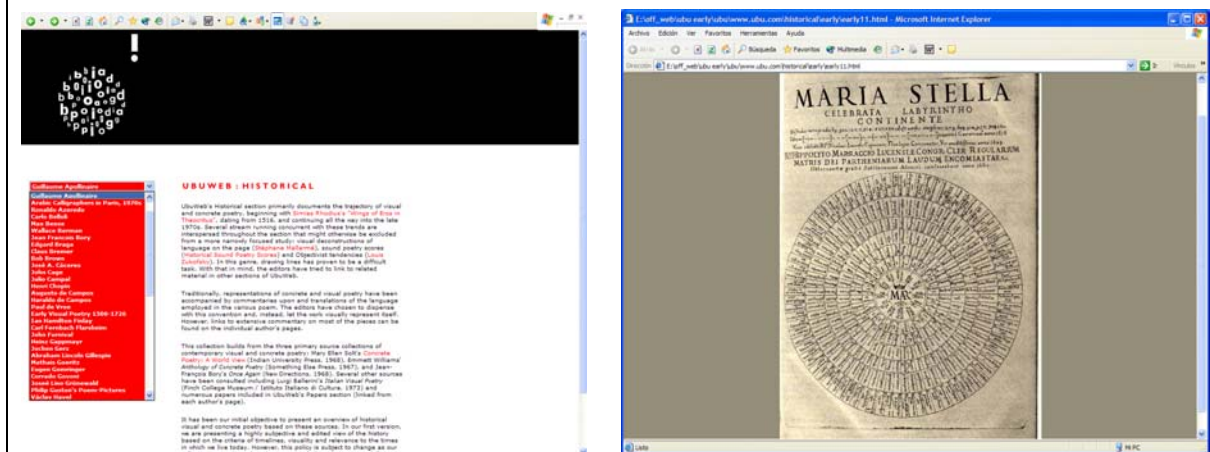
UbuWeb's Historical section primarily documents the trajectory of visual and concrete poetry, beginning with Simias Rhodius's "Wings of Eros in Theocritus", dating from 1516, and continuing all the way into the late 1970s. Several stream running concurrent with these trends are interspersed throughout the section that might otherwise be excluded from a more narrowly focused study: visual deconstructions of language on the page (Stéphane Mallarmé), sound poetry scores (Historical Sound Poetry Scores) and Objectivist tendencies (Louis Zukofsky). In this genre, drawing lines has proven to be a difficult task. With that in mind, the editors have tried to link to related material in other sections of UbuWeb.

Traditionally, representations of concrete and visual poetry have been accompanied by commentaries upon and translations of the language employed in the various poem. The editors have chosen to dispense with this convention and, instead, let the work visually represent itself. However, links to extensive commentary on most of the pieces can be found on the individual author's pages.

This collection builds from the three primary source collections of contemporary visual and concrete poetry: Mary Ellen Solt's Concrete Poetry: A World View (Indian University Press, 1968), Emmett Williams' Anthology of Concrete Poetry (Something Else Press, 1967), and Jean-François Bory's Once Again (New Directions, 1968). Several other sources have been consulted including Luigi Ballerini's Italian Visual Poetry (Finch College Museum / Istituto Italiano di Cultura, 1973) and numerous papers included in UbuWeb's Papers section (linked from each author's page).

It has been our initial objective to present an overview of historical visual and concrete poetry based on these sources. In our first version, we are presenting a highly subjective and edited view of the history based on the criteria of timelines, visuality and relevance to the times in which we live today. However, this policy is subject to change as our collection expands and as the times in which we live require shifting points of view.

Imagen 17. UbuWeb secciones



UBUWEB-ETHNOPOETICS

Seccion curated by Jerome Rothenberg

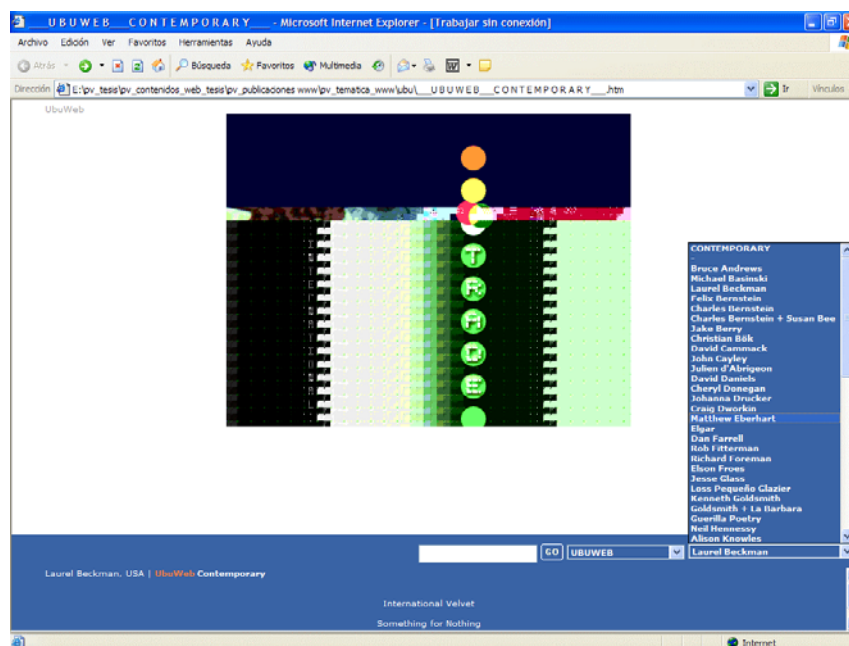
The breakthroughs of the last 100 years in poetry and elsewhere have been marked by new approaches to language and performance. Largely this has been the work of several generations of experimental writers and performers, many of them now archived and available thru Ubuweb and related web sites. It fell to some of us, starting with forerunners like Tristan Tzara and Antonin Artaud, to track related but traditional approaches over a wide range of once impenetrable cultures throughout the world. In my own work I was able to bring some of these lines together in gatherings of the 1960s and 1970s like Technicians of the Sacred and Shaking the Pumpkin, as well as in the magazine Alcheringa that I co-edited for several years with Dennis Tedlock. The name that we gave this enterprise, as it applied to the world's deep cultures – those surviving in situ as well as those that had vanished except for transcriptions in books or recordings from earlier decades – was ethnopoetics.

In the present Ubuweb collection of ethnopoetic openings, it's our intention to build a sampler of what we take to be the second great breakthrough of the modernist poetry project. The search here is for a range of poetries outside the domain of customarily accepted literature. In particular we're interested, in the spirit of other segments of Ubuweb, in soundings and visionings that are the traditional and often culturally acceptable counterparts to what in our own surroundings have been seen and heard as radical, even disturbing departures from conventional practice. In exploring these we will also be mindful of occasions on which the avant-garde experimental line has merged with or deliberately drawn from other culturally specific traditions.

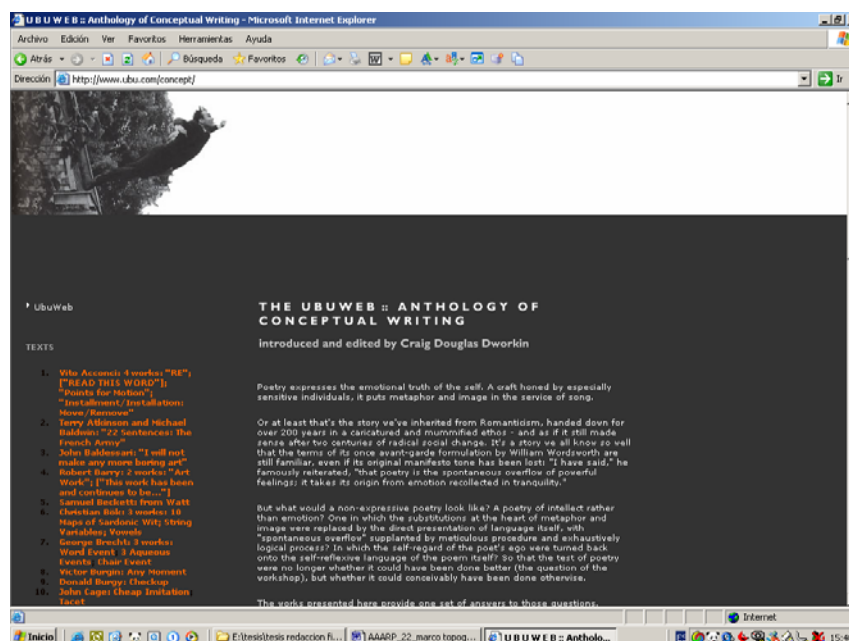
We proceed in the spirit of Gertrude Stein, often quoted by me: The exciting thing about all this is that as it is new it is old and as it is old it is new, but now we have come to be in our way which is an entirely different way.

- Jerome Rothenberg, October 2002

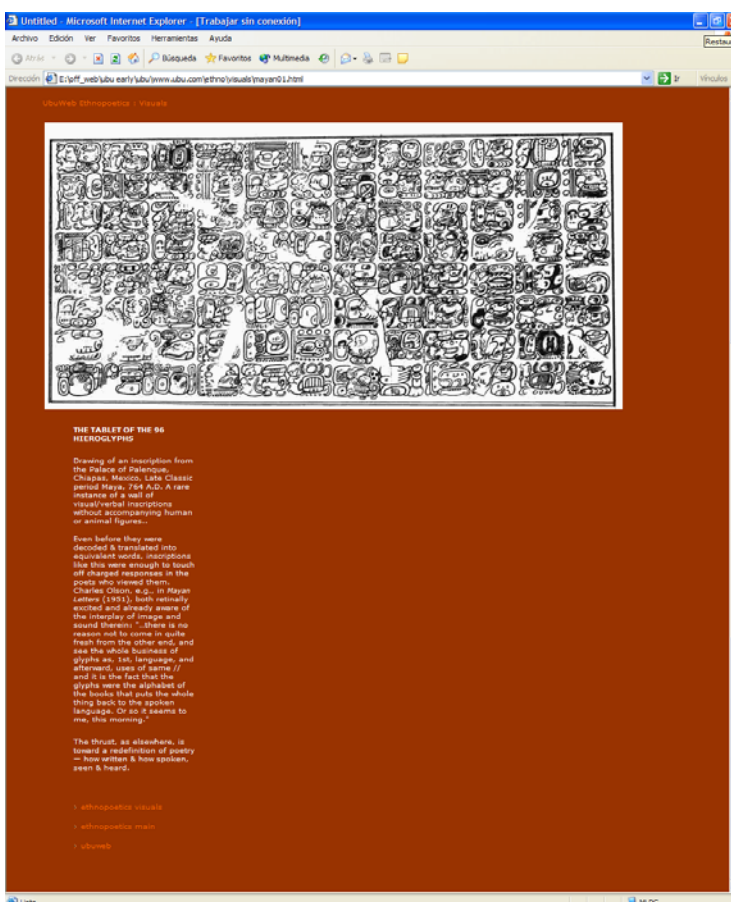
Imagen 18. UbuWeb secciones



LAUREL BECKMAN, USA. GIF ANIMADO DE LA SECCIÓN CONTEMPORÁNEA DE UBU



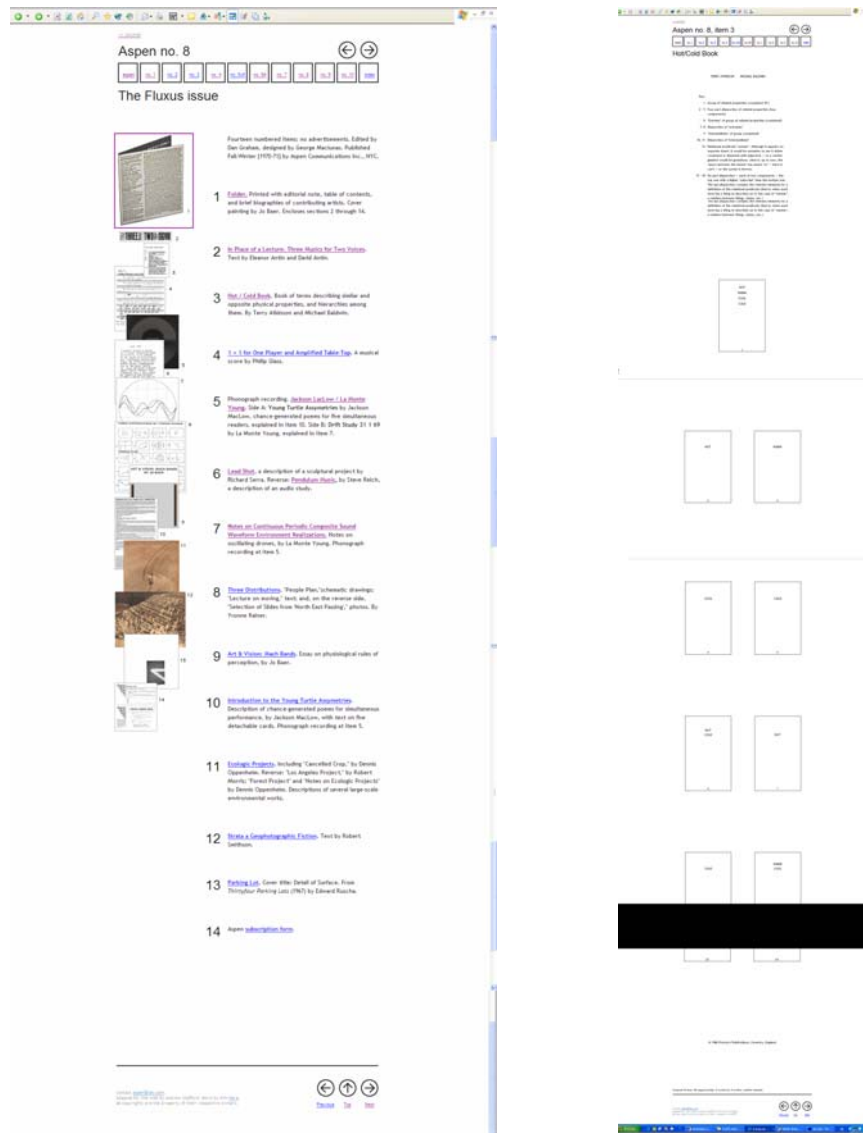
SECCIÓN CONCEPTUAL (ANTERIOR) Y SECCIÓN ÉTNICA (SIGUIENTE)



ASPEN MAGAZINE

This is a *web* version of Aspen, a multimedia magazine of the arts originally published from 1965 to 1971. Each issue of Aspen was delivered to subscribers in a box, which contained a variety of media: printed matter in different formats, phonograph recordings, and even a reel of Super-8 film. This *website* is a work in progress: it currently includes issues 1 through 9 in their entirety; issue number 10 will be added later.

Imagen 19. Ubu Aspen



UBU EDITIONS

Brian Kim Stefans, Series Editor

My hope, with the /ubu ("slash ubu") series, is to complement and augment relatively "traditional" methods of publication by usurping one of the most common functions of independent presses -- bringing vital new literature to the attention of a wider public -- while moving into an area that most small press publishers are not able to approach: reprinting important works from the past decades that are too commercially unviable to do as print books.

What made this idea seem interesting now, as opposed to eight or so years ago when *Internet* publishing began its colorful but checkered history (prematurely vaunted by poets as the sequel to the "mimeo revolution") is the realization that people are willing to read long, complex works of literature from the *Internet* provided they can print them out.

By formatting these books with professional typesetting tools and publishing them as Adobe Acrobat files, not only is the amount of paper needed to print out a book lessened because *web* page items like menu bars and graphics are absent, but the letter-size (8.5 x 11) page is transformed into a visually pleasing "book" page, its seductive gutters, leading and tracking making Cinderellas out of the plain-Jane ream of photocopy paper.

Publishers of innovative poetries on the *web* have always had trouble formatting works in html (which, among other limitations, does not have tag for a tab), but the ubiquitous Adobe Acrobat format is perfect for giving the designer all the features of advanced typesetting and graphic techniques that are stable and consistent across several computer platforms. A color printer lets you fully enjoy the cover pages of these files, most of them original designs by Goldsmith and including one of the artworks from the ubu archive.

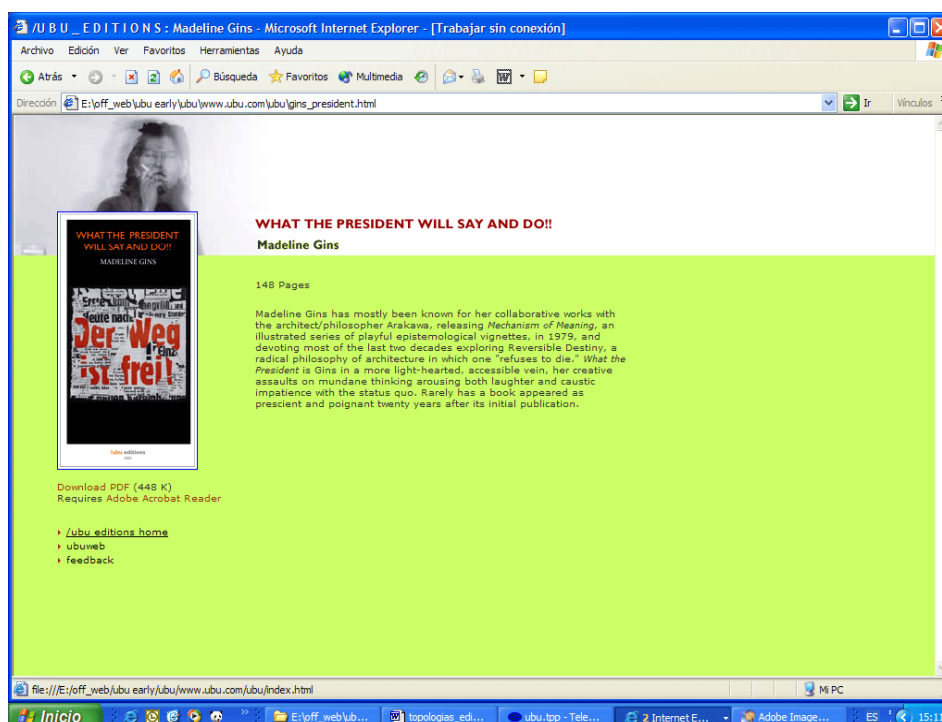
And over the course of the many years these books will be online, they will no doubt be downloaded, printed out, and most importantly read by hundreds of readers who might not otherwise have access to poorly distributed, limited edition small press books. New works will enter circulation relatively quickly, and older works, after some hassling with a scanner and proofreading, will make their bids for being unjustifiably ignored classics.

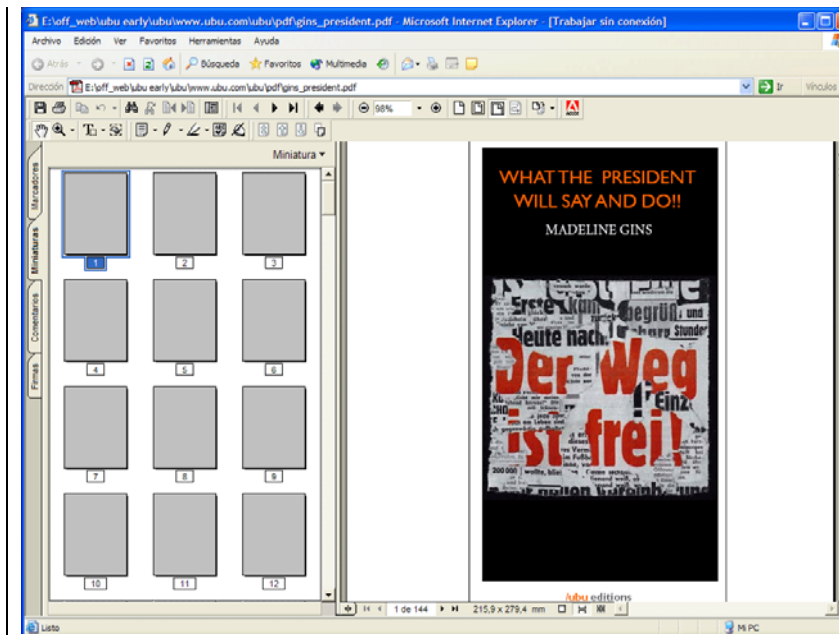
All of the reprints in the /ubu series from books that were not already digitized (any title published before 1992 will be one of those) have been painstakingly reset, either after having been scanned and OCR'd, or being retyped into the computer. More recent titles are based on the files used to produce the original book, either from Word files or, in that rarest of instances, Quark files.

The original mandate for the series was to publish single-author titles of creative literature but as with any venture such as this there are stirrings that suggest new approaches in the future. For now, we encourage you to please steal our books -- you don't have to be bored Hollywood starlet to walk out with bags full of priceless items here. Please check back regularly for new titles as they arrive, and thanks for stopping by.

Brian Kim Stefans

Imagen 20. UBU Editions





AUTORES INCLUIDOS EN LA SECCION HISTORICA DE UBU

HISTORICAL

Friedrich Achleitner
 Guillaume Apollinaire
 Arabic Calligraphers in Paris (1970s)
 [Hossein Zenderoudi]
 [Hassan Massoudy]
 [Rachid Korachi]
 Ronaldo Azeredo
 Carlo Belloli
 Max Bense
 Wallace Berman
 Jean Francois Bory
 Edgard Braga
 Claus Bremer
 Bob Brown
 José A. Cáceres
 John Cage
 Julio Campal
 Henri Chopin
 Augusto de Campos
 Haraldo de Campos
 Paul de Vree
 Early Visual Poetry 1506-1726
 [Hrabanus Marus]
 [Giovanni Battista Palatino]
 [Richard Willes]
 [Juan Diaz]
 [Henry Lok]
 [George Wither]
 [Juan Caramuel de Lobkowitz]
 [George Herbert]
 Ian Hamilton Finlay
 Carl Fernbach Flarsheim
 John Furnival
 Heinz Gappmayr
 Jochen Gerz
 Abraham Lincoln Gillespie

Mathais Goeritz
 Eugen Gomringer
 Corrado Govoni
 Joseé Lino Grünwald
 Philip Guston's Poem-Pictures
 [Clark Coolidge]
 [William Corbett]
 [Stanley Kunitz]
 [Musa McKim]
 Václav Havel
 Dick Higgins
 Dom Sylvester Houedard
 Ernst Jandl
 Ronald Johnson
 Jiri Kolar
 Ferdinard Kriwet
 French Letterists 1940s-1970s
 [Albert Dupont]
 [Isidore Isou]
 [Gabriel Pomerand]
 [François Poyet]
 [Alain Satie]
 Lilian Lijn
 Duda Machado
 Stéphane Mallarmé
 Hansjörg Mayer
 Armando Mazza
 Franz Mon
 b.p. Nichol
 Ocarte
 Clemente Padín
 Decio Pignatari
 Bern Porter
 Antônio Risério
 Gerhard Rühm
 Aram Saroyan
 Kurt Schwitters

Gino Severini
Takahashi Shohachiro
Mary Ellen Solt
Sound Poetry Scores 1914-1919
[Pierre Albert-Birot]
[Hugo Ball]
[Giacomo Balla]
[Fortunato Depero]

[F.T. Marinetti]
Vagn Steen
Salette Tavares
Arrigo Lora Totino
Ivo Vroom
Emmett Williams Pedro Xisto
Louis Zukofsky

autores incluidos en la seccion contemporánea

CONTEMPORARY
Bruce Andrews
Michael Basinski
Laurel Beckman
Susan Bee
Felix Bernstein
Charles Bernstein
Jake Berry
Christian Bök
David Cammack
John Cayley
Julien d'Abrigeon
David Daniels
Cheryl Donegan
Johanna Drucker
Craig Dworkin
Matthew Eberhart
Elgar
Dan Farrell
Rob Fitterman
Richard Foreman
Elson Froes
Jesse Glass
Loss Pequeño Glazier
Kenneth Goldsmith
Goldsmith + La Barbara
Guerilla Poetry
Neil Hennessy
Alison Knowles
Brian Lennon
Jim Andrews
Tan Lin
Bill Luoma
Peter Manson
William Marsh

Juliet Ann Martin
Patrick Miller
lucas mulder
Takayuki Nakano
Doug Nufer
Mark Peters
Ergo Phizmiz
William Poundstone
Kay Rosen
Marilyn Rosenberg
Jerome Rothenberg
Dirk Rowntree
Blair Seagram
Spencer Selby
Alan Sondheim
Sam Stark
Brian Kim Stefans
Fernando Strano
Ward Tietz
Edwin Torres
Ana María Uribe
Nico Vassilakis
Ron Wakkary
Ted Warnell
Irving Weiss
Darren Wershler-Henry
Doc Wright
Xtine
Paul Zelevansky
Jody Zellen
Kominos Zervos
Janet Zweig

ARCHIVOS DE SONIDO

SOUND POETRY
Vito Acconci
Pierre Albert-Birot
Altagor
Charles Amirkhanian
Georges Aperghis
Guillaume Apollinaire
Pierre André Arcand
Antonin Artaud
Robert Ashley
Audio By Visual Artists, TELLUS 21

[Joseph Beuys]
[Maurice Lemaître]
[Fillippo Tomasso Marinetti]
[Raoul Hausmann]
[Antonio Russolo]
[Marcel Duchamp]
[Kurt Schwitters]
[Lawrence Weiner]
[George Brecht]
[Patrick Ireland]
[Richard Huelsenbeck]

[Jean Dubuffet]
 [Mimmo Rotella]
 [Joan Jonas]
 [Christian Boltanski]
 [Ian Murray]
 [Terry Fox]
 [Jonathan Borofsky]
 [Magdalena Abakanowicz]
 [Richard Prince with Bob Goyer]
 [Martin Kippenberger]
 [Jack Goldstein]
 [John Armleder]
 [Terry Allen]
 [Gretchen Bender]
 [Y Pants]
 [Ed Tomney]
 [Susan Hiller]
 [Ian Murray]
 Hugo Ball
 Giacomo Balla
 Samuel Beckett
 Erik Belgum
 Julien Blaine
 Jaap Blonk
 Lars-Gunnar Bodin
 Christian Bök
 Jonathan Borofsky
 Jean François Bory
 Anton Bruhin
 William S. Burroughs
 John Cage
 John Cage + Sun Ra
 Augusto de Campos
 Francesco Cangiullo
 Velemir Chlebnikov
 Henri Chopin
 Henning Christiansen
 Carlfriedrich Claus
 Bob Cobbing
 Jean Cocteau
 Konkrete Canticle
 [Paula Claire]
 [Bob Cobbing]
 [Michael Chant]
 ee cummings
 Francis E. Dec
 Fortunato Depero
 Dial-A-Poem Poets: Big Ego
 [Patti Smith]
 [Philip Glass]
 [John Giorno]
 [Laurie Anderson]
 [Robert Wilson / C. Knowles]
 [Meredith Monk]
 [Michael Lally]
 [Robert Lowell]
 [Larry Wendt]
 [Jackie Curtis]
 [Ed Sanders]
 [William S. Burroughs]
 [Harris Schiff]
 [Otis Brown]
 [Joel Oppenheimer]
 [The Fugs]
 [Claes Oldenberg]

[Denise Levertov]
 [Ted Greenwald]
 [Anthony J. Gnazzo]
 [Steve + Gloria Toop]
 [Jim Brodey]
 [Robert Ashley]
 [Eileen Myles]
 [Helen Adam]
 [Anne Waldman]
 [Joe Johnson]
 [Lorenzo Thomas]
 [Ishmael Reed]
 [Kenward Elmslie]
 [Mona Da Vinci]
 [Bernard Heidsieck]
 [Steve Hamilton]
 [Frank O'Hara]
 [Ron Padgett]
 Dial-A-Poem Poets: Biting off...
 [Helen Adam]
 [John Ashbery]
 [Ted Berrigan]
 [William S. Burroughs]
 [John Cage]
 [Edwin Denby]
 [Diane Di Prima]
 [Robert Duncan]
 [John Giorno]
 [Kenneth Koch]
 [Denise Levertov]
 [Frank O'Hara]
 [Charles Olson]
 [Ed Sanders]
 [Charles Stein]
 [Gary Snyder]
 [John Wieners]
 Dial-A-Poem Poets (1972)
 [Ted Berrigan]
 [Joe Brainard]
 [Michael Brownstein]
 [William S. Burroughs]
 [John Cage]
 [Jim Carroll]
 [Kathleen Cleaver]
 [Clark Coolidge]
 [Robert Creeley]
 [Diane DiPrima]
 [Allen Ginsberg]
 [John Giorno]
 [Brion Gysin]
 [David Henderson]
 [Lenore Kandel]
 [Bernadette Mayer]
 [Taylor Mead]
 [Frank O'Hara]
 [Ed Sanders]
 [Aram Saroyan]
 [Harris Schiff]
 [Bobby Seale]
 [John Sinclair]
 [Anne Waldman]
 [Philip Whalen]
 [Emmett Williams]
 [Heathcote Williams]
 Dial-A-Poem Poets: Disconnected

- | | |
|------------------------------------|-------------------------------|
| [Charles Amirkhanian] | [Allen Ginsberg] |
| [John Ashbery] | [John Giorno] |
| [Imamu Amiri Baraka] | [Bernard Heidsieck] |
| [Bill Berkson] | [Susan Howe] |
| [Paul Blackburn] | [Erica Huggins] |
| [Joe Brainard] | [Ken Kesey] |
| [Michael Brownstein] | [Bill Knott] |
| [William S. Burroughs] | [Joanne Kyger] |
| [John Cage] | [Michael McClure] |
| [Jim Carroll] | [Jackson Mac Low] |
| [Tom Clark] | [Taylor Mead] |
| [Clark Coolidge] | [W.S. Merwin] |
| [Gregory Corso] | [Frank O'Hara] |
| [Robert Creeley] | [Charles Olson] |
| [Diane DiPrima] | [Peter Orlovsky] |
| [Ed Dorn] | [Maureen Owen] |
| [Larry Fagin] | [Rochelle Owens] |
| [Allen Ginsberg] | [Sylvia Plath] |
| [John Giorno] | [Jerome Rothenberg] |
| [Frank Lima] | [Ed Sanders] |
| [Michael McClure] | [Jack Spicer] |
| [Gerard Malanga] | [Tony Towle] |
| [Bernadette Mayer] | [Anne Waldman] |
| [Frank O'Hara] | [Tom Weatherly] |
| [Charles Olson] | [William Carlos Williams] |
| [Peter Orlovsky] | Experiments in Disintegrating |
| [Maureen Owen] | Language |
| [Charles Plymell] | [Charles Verey] |
| [Ed Sanders] | [Neil Mills] |
| [Jack Spicer] | [Thomas A. Clark] |
| [Lorenzo Thomas] | Jean Dubuffet |
| [Chogyam Trungpa] | Marcel Duchamp |
| [Diane Wakoski] | François Dufrêne |
| [Anne Waldman] | Paul Dutton |
| [Philip Whalen] | Nikolaus Einhorn |
| [John Wieners] | Farfa |
| Dial-A-Poem Poets: Nova | F'loom |
| Convention | Öyvind Fahlström |
| [Terry Southern] | Fluxus Anthology |
| [William S. Burroughs] | [Walter Marchetti] |
| [John Giorno] | [Juan Hidalgo] |
| [Patti Smith] | [La Monte Young] |
| [Philip Glass] | [Ben Vautier] |
| [Brion Gysin] | [Wolf Vostell] |
| [Frank Zappa] | [Milan Knizak] |
| [Ed Sanders] | [Robert Filliou] |
| [John Cage] | [Alison Knowles] |
| [Anne Waldman] | [John Cage] |
| [Laurie Anderson] | [Joseph Beuys] |
| [Julia Heyward] | [Yoko Ono] |
| [Allen Ginsberg] | [Dick Higgins] |
| [Peter Orlovsky] | [Philip Corner] |
| [Timothy Leary] | [Eric Anderson] |
| [Les Levine] | [Robert Watts] |
| [Robert Anton Wilson] | [Nam June Paik] |
| Dial-A-Poem Poets: Totally Corrupt | Flux Tellus |
| [Charles Amirkhanian] | [Tomas Schmit] |
| [Imamu Amiri Baraka] | [George Brecht] |
| [Ted Berrigan] | [James Tenney] |
| [Michael Brownstein] | [George Maciunas] |
| [Charles Bukowski] | [Emmett Williams] |
| [William S. Burroughs] | [Philip Corner] |
| [John Cage] | [Jackson Mac Low] |
| [Jackie Curtis] | [La Monte Young] |
| [Ed Dorn] | [Dick Higgins] |

- | | |
|-------------------------------|------------------------------------|
| [Yasunao Tone] | James Joyce |
| [Alison Knowles] | Mauricio Kagel |
| [Takehisa Kosugi] | Vasilij Kamenskij |
| [Emmett Williams] | On Kawara |
| [Larry Miller] | Mike Kelley |
| [Robert Watts] | Kipper Kids |
| Richard Foreman | Aleksej Krucenych |
| Four Horsemen | Joan La Barbara |
| Fylkingen Text-Sound Festival | Ilmar Laaban |
| [Lars-Gunnar Bodin] | Maurice Lemaître |
| [Sten Hanson] | Lauren Lesko |
| [Åke Hodell] | Wyndham Lewis |
| [Bengt Emil Johnson] | Arrigo Lora-Totino |
| [Ilmar Laaban] | Jackson Mac Low |
| [Charles Amirkhanian] | Anne Tardos |
| [Henri Chopin] | Vladimir Maïakovski |
| [Bob Cobbing] | F.T. Marinetti |
| [Bernard Heldsieck] | Paul McCarthy |
| [Arrigo Lora-Totino] | Kathy McGinty |
| Kenneth Gaburo | Marshall McLuhan |
| John Giorno | Enzo Minarelli |
| Jesse Glass / Rod Summers | Phil Minton |
| Brion Gysin | Franz Mon |
| Happy New Ear | Charlotte Moorman |
| [Générique Zonaradio] | Christian Morgenstern |
| [Peter Downsbrough] | David Moss |
| [Louise Lawler] | Murs du son - Murmures |
| [Chris Burden] | [Éric Mallet] |
| [Richard Long] | [Lars Fredrikson] |
| [María Nordman] | [Ludovic Lignon] |
| [John Baldessari] | [Isabelle Sordage] |
| [Richard Prince & Bob Gober] | [Jérôme Joy] |
| [Robert Barry] | [Richard Kongrosian] |
| [Jonathan Borofsky] | [Robert Barry] |
| [Katharina Fritsch] | [José Antonio Orts] |
| [Isa Genzken] | [Kristin Oppenheim] |
| [Christian Boltanski] | [Nathalie Talec] |
| [Bruce Nauman] | [Erik Samakh] |
| [Imi Knoebel] | [Pascal Broccolichi] |
| [Cildo Meireles] | [John M Armleder] |
| [Rammelzee & Jean Michel] | Takayuki Nakano |
| Basquiat] | Maurizio Nannucci |
| [Keith Sonnier] | Bruce Nauman |
| [Robert Barry] | bpNichol |
| [James Lee Byars] | Ladislav Novák |
| [Antonio Muntadas] | Yoko Ono |
| [Lawrence Weiner] | Onophon |
| [John Giorno] | Roman Opalka |
| [Anne Waldman] | Arthur Pétronio |
| [Kristin Oppenheim] | Michael Peppe |
| [Maurizio Nannucci] | Ergo Phizmiz |
| Al Hansen | Joerg Piringer |
| Sten Hanson | Bern Porter |
| Raoul Hausmann | Jim Roche |
| Kevin Hehir | Jerome Rothenberg |
| Bernard Heidsieck | Jerome Rothenberg + Charlie Morrow |
| Åke Hodell | Gerhard Rühm |
| Åke Hodell | Pierre Schaeffer |
| Dick Higgins | Paul Scheerbart |
| Richard Hulsenback | Kurt Schwitters |
| Il concento prosodico | Sound Poetry Today |
| Isidore Isou | [Jack Foley] |
| Ernst Jandl | [Adelle Foley] |
| Bengt Emil Johnson | [Jake Berry] |
| Joe Jones | [Karl Young] |

| | |
|-------------------------|-------------------------------|
| [Michael Basinski] | [Keith Ford Farquhar] |
| [Natalie Basinski] | [Rirkrit Tiravanija] |
| [Harry Polkinhorn] | [Philippe Parreno] |
| [Oskar Pastior] | [Paul Mittleman] |
| [Carlfriedrich Claus] | [Lothar Hempel] |
| [Valeri Scherstjanoi] | [Laura Ruggeri] |
| [Luigi Pasotelli] | [Dominique Gonzalez-Foerster] |
| [Maurizio Nanucci] | [Georgina Starr] |
| [Enzo Minarelli] | [Pierre Bismuth] |
| [Carlos Estevez] | [Pierre Huyghe] |
| [Alex Hamburger] | Demetrio Stratos |
| [Dora Mendes] | Cecil Taylor |
| [Milton Ferreira] | Tristan Tzara |
| [Hélio Ziskind] | Edwin Torres |
| [Philadelpho Menezes] | Unamunos Quorum |
| [Jamil Jorge] | Nico Vassilakis |
| Adriano Spatola | Patrizia Vicinelli |
| Gertrude Stein | Paul de Vree |
| Brian Kim Stefans | Benjamin Weismann |
| Stoppage (Interruption) | Gregory Whitehead |
| [Elisabeth Wright] | Reese Williams |
| [Angus Fairhurst] | Trevor Wishart |
| [Angela Bulloch] | Pamela Z |
| [Sam Samore] | Il 'Ja Zdanevic |
| [Sam Taylor-Wood] | |

DOCUMENTOS, ARTICULOS AGRUPADOS EN LA SECCION PAPERS

| | |
|--|---|
| P A P E R S | Roland Greene -- "Material Poetry Bibliography" |
| ---POETICS--- | Roland Greene -- "Interview with Augusto de Campos" |
| After L=A=N=G=U=A=G=E Poetry: | Kenneth Goldsmith -- "From (Command) Line to (Iconic) Constellation" |
| 10 Young North Americans Respond (2002) | Kenneth Goldsmith, ed -- Object 10: Cyber Poetics (2001) |
| --[Christian Bök] | --[Kenneth Goldsmith -- Introduction] |
| --[Stacy Doris] | --[R. Rickey and Derek Beaulieu -- State of the (E)Art...] |
| --[Peter Gizzi] | --[Christian Bök The Piecemeal Bard Is Deconstructed...] |
| --[Kenneth Goldsmith] | --[Neil Hennessy -- The Sweetest Poison...] |
| --[Karen Mac Cormack] | --[Kenneth Goldsmith -- From (Command) Line...] |
| --[Jena Osman] | --[Martin Spinelli -- Analog Echoes...] |
| --[Juliana Spahr] | --[Katherine Parrish -- How We Became Automatic Poetry Generators...] |
| --[Brian Kim Stefans] | --[Darren Wershler-Henry and Bill Kennedy -- Apostrophe...] |
| --[Chet Wiener] | --[Brian Kim Stefans -- Proverbs of Hell (Dos and Dents) v.2] |
| Bruce Andrews -- "Electronic Poetics" | Eugen Gomringer -- "From Line to Constellation" |
| Bruce Andrews -- "The Poetics of L=A=N=G=U=A=G=E" | Eugen Gomringer -- "Concrete Poetry" |
| Bruce Andrews -- "Reading Language, Reading Gertrude Stein" | Eugen Gomringer -- "Max Bill + Concrete Poetry" |
| Max Bense -- "Concrete Poetry I" | |
| Max Bense -- "Concrete Poetry II" | |
| Sérgio Bessa -- "Architecture Vs. Sound in Concrete Poetry" | |
| Sérgio Bessa -- "Originative Poetics of Concrete Poetry" | |
| Öyvind Fahlström -- Manifesto | |
| Ian Hamilton Finlay -- "Letter to Pierre Garnier, 1963" | |
| Pierre Garnier -- "Position 1 of the International Movement" | |
| Roland Greene -- "The Concrete Historical" | |

Eugen Gomringer -- "The Poem as Functional Object"
 Dick Higgins -- "A Short History of Pattern Poetry"
 Dick Higgins -- "Synesthesia and Intersenses: Intermedia" (1965)
 Judith Hoffberg -- "Report from Eye Rhymes"
 Peter Jaeger -- "Steve McCaffery's Visual Errata"
 Clark Lunberry -- "Broken English: Deviant Language..."
 F.T. Marinetti -- "Geometric Mechanical Splendor..."
 Gil McElroy -- "Ground States: The Visual Contexts of bpNichol"
 Noigandres Group -- "Pilot Plan for Concrete Poetry"
 Clemente Padín -- "Methodological Difficulties..."
 Marjorie Perloff -- "Haroldo de Campos's Galáxias and After"
 Charles A. Perrone -- "Brazilian C.P. + Intersemiotic Creation"
 Victoria Pineda -- "Speaking About Genre: the Case of Concrete Poetry"
 Gerhard Rühm -- "the phenomenon of the 'wiener gruppe'..."
 Severo Sarduy -- "The Concrete Poetry Movement in Brazil"
 Aram Saroyan -- "Flower Power, 1999"
 Michael Scharf -- "I LOVE SYSTEMS"
 Mary Ellen Solt -- "Concrete Poetry: A World View (1968)"
 [Solt :: Switzerland]
 [Solt :: Brazil]
 [Solt :: Germany]
 [Solt :: Austria]
 [Solt :: Iceland]
 [Solt :: Czechoslovakia]
 [Solt :: Turkey, Finland, Denmark]
 [Solt :: Sweden]
 [Solt :: Japan]
 [Solt :: France]
 [Solt :: Italy]
 [Solt :: Portugal]
 [Solt :: Spain]
 [Solt :: Scotland]
 [Solt :: England]
 [Solt :: United States]
 [Solt :: The New Visual Poem]
 [Solt :: Typography in the Visual Poem]
 [Solt :: The New Poet-Reader]
 John Strausbaugh -- "On David Daniels"
 Eugene Thacker -- "The Voice's Body: Review of UbuWeb"
 Paul de Vree -- "Manifesto"
 Darren Wershler-Henry, ed -- "Open

Letter 3 (2000)
 [Darren Wershler-Henry]
 [Christian Bök]
 [Craig Dworkin]
 [Loss Pequeño Glazier]
 [Neil Hennessy]
 [Karl E. Jirgens]
 [damian lopes]
 [Lucas Mulder]
 [Brian Kim Stefans]
 [UbuEditor]
 Jonathan Williams -- "The Crooked Cake..."

 ---SOUND PAPERS---
 Henri Chopin -- "Why I Am The Author Of Sound Poetry ..."
 Bob Cobbing -- "Statements on Sound Poetry"
 Bob Cobbing -- Interview by Mark Sutherland (2001)
 Kevin Concannon -- "Cut + Paste: Collage and the Art of Sound"
 Suzanne Delehanty -- "Soundings"
 Michael Gibb -- "Sound Poetry: A Discography"
 Dick Higgins -- "A Taxonomy of Sound Poetry"
 Richard Kostelanetz -- "Text-Sound Art: A Survey"
 Petr Kotik -- "The Music of Marcel Duchamp"
 Dan Lander and Micah Lexier, ed. -- "A Bibliography of Recorded Works by Artists"
 Dan Lander and Micah Lexier, ed. -- "A Discography of Recorded Works by Artists"
 Daniele Lombardi -- "Futurism and Musical Notes"
 Steve McCaffery -- "Sound Poetry: A Survey"
 Enzo Minarelli -- "Manifesto of Polypoeury"
 Robert P. Morgan -- "Futurism, Modernism, and The Art of Noises"
 Fred Moten -- "Sound in Florescence: Cecil Taylor's Chinampas"
 Marjorie Perloff -- "John Cage 'What You Say...'"
 Nancy Perloff -- "... Postmodernism and the Music of John Cage"
 Ron Rice -- "A Brief history of Anti-Records and Conceptual Records"
 Luigi Russolo -- "The Art of Noises" (1913)
 Pierre Schaeffer -- "Introduction to 'Solfège'"

CONTENIDOS DE LA SECCION DE POESÍA ÉTNICA

ETHNOPOETICS
 SOUNDINGS--Canntaireachd
 Celtic Mouth Music
 Ella Fitzgerald
 Glossolalia
 Indonesian Ketjack
 Inuit Throat Music
 Sainkho Namtchylak
 Nigun / Nigunim
 María Sabina
 Tuvan Throat Singing
 ---VISUALS---
 Cuna: Muu's Way
 Chippewa: Songs & Song Pictures
 Hidatsa: Lean Wolf's Complaint
 Jewish Visual Poetry
 Mayan Hieroglyphs
 Navajo Visual Poetry
 Shaker Visual Poetry
 Apollinaire and Anonymous Roman
 ---POEMS---

from Poèmes Negres by Tristan Tzara
 (1916)

"The Annunciation" by Marpa, Tibet,
 11th Century
 "A Shaman Climbs Up the Sky"
 Altaic, Siberia
 "The Killer" after A'yunini, Cherokee
 "15 Flower World Variations" Yaqui
 "A Poem for the Small Face" I. Luria
 (Aramaic)
 "A Poem for the Shekinah..." I. Luria
 (Aramaic)
 Eskimo and Other Translations
 ---DISCOURSES---
 Bronislaw Malinowski -- The
 Meaning of Meaningless Words...
 Jerome Rothenberg -- Ethnopoetics at
 the Millennium
 Tristan Tzara -- Note on Negro Poetry
 (1918)

FOUND + INSANE

La última seccion es una recopilacion de material diverso de caracter irreverente

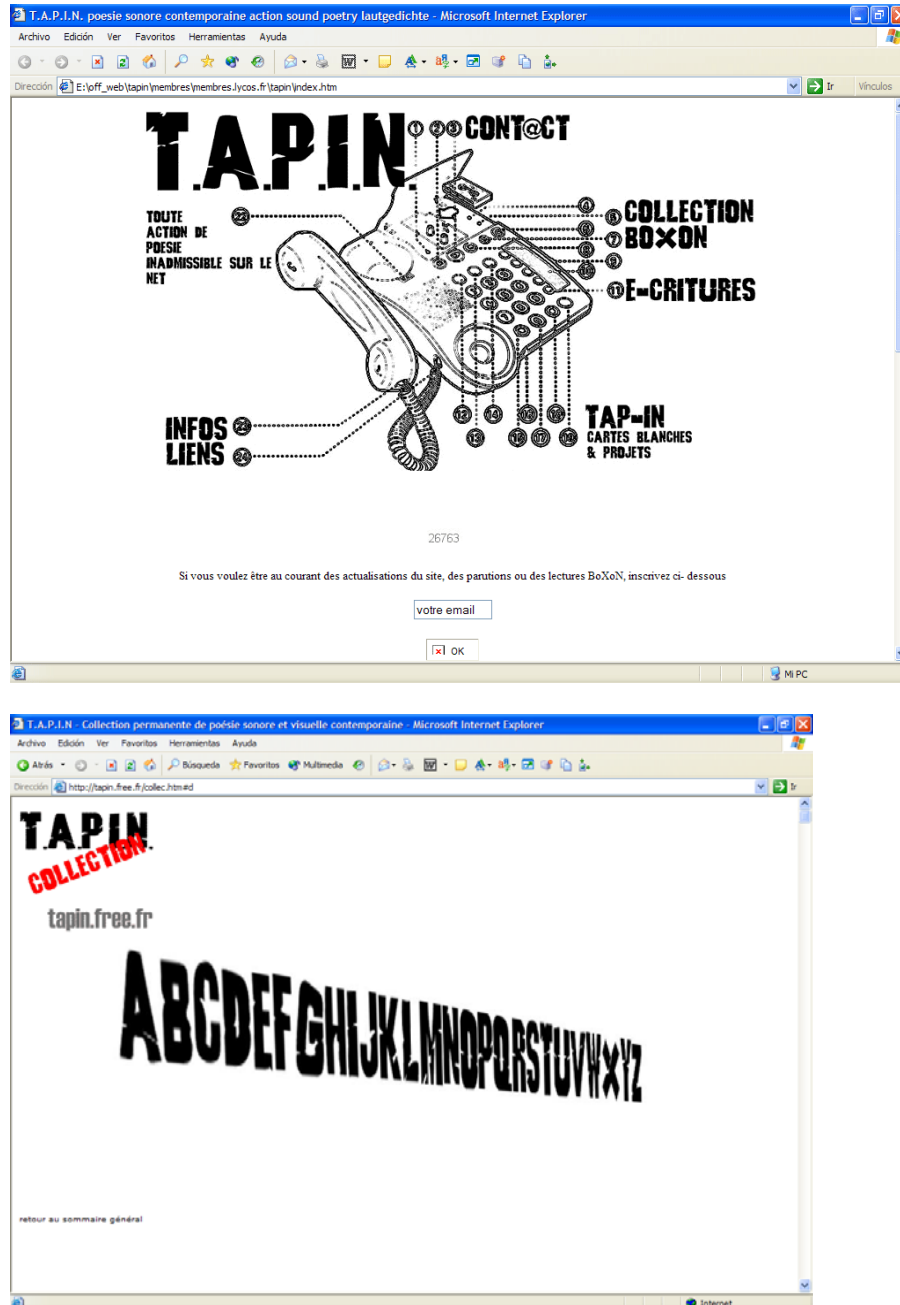
ASSORTED FOUND + INSANE
 Brain Activity
 Lips
 Jesus
 Public Alert
 Our Father
 Bank Stocked
 Cardboard Tract
 Mongo Santamaria
 Fukked
 Street Rag
 Stuffed Animal
 Penis
 Smoke Detector
 Comic Relief
 Hula
 US Air
 Found Yang Yang
 Apology
 Irene
 1000 Dollars
 Bank
 God
 Penny
 Meato

Aids
 What an asshole
 The Chain
 Lost Dog
 Dick
 Dustone
 Fire Island
 Hip Pharmacy
 Vote Here
 A List
 Hangman
 Lingling
 Madness
 Mindless
 Officer Ramierz
 Pat + Pataki
 Poem for All
 Dear Santa
 Survival Fight
 THE ANCIENT ORDER FLYERS
 Ancient Order Flyers
 THE ORION SERIES
 The Orion Series
 FREE JACK ADS
 Free Jack Ads

TAPIN

www.tapin.free.fr/

Imagen 21. TAPIN



[HTTP://TAPIN.FREE.FR/COLLEC.HTM#D](http://TAPIN.FREE.FR/COLLEC.HTM#D)

Cette collection est une anthologie personnelle et non exhaustive. Elle présente et présentera tous ceux qui ont fait, font et feront la Poésie contemporaine et future, celle des avant-gardes ou contre celles-ci, celle qui, inadmissible, existe et continue de se battre avec, contre, pour et par le langage. Ce choix est dicté par nos goûts et nos influences : la poésie des avant-gardes est celles de tous les poètes qu'ils soient sonores, visuels, concrets ou textuels, français ou étrangers.... Cette collection s'étoffe peu à peu : Elle présente plus d'une centaine de textes, poèmes visuels et sonores (Real-Audio) La collection comprend quelques textes déjà édités mais aussi et surtout de nombreux inédits.

Iniciativas editoriales específicas de PV (creación)

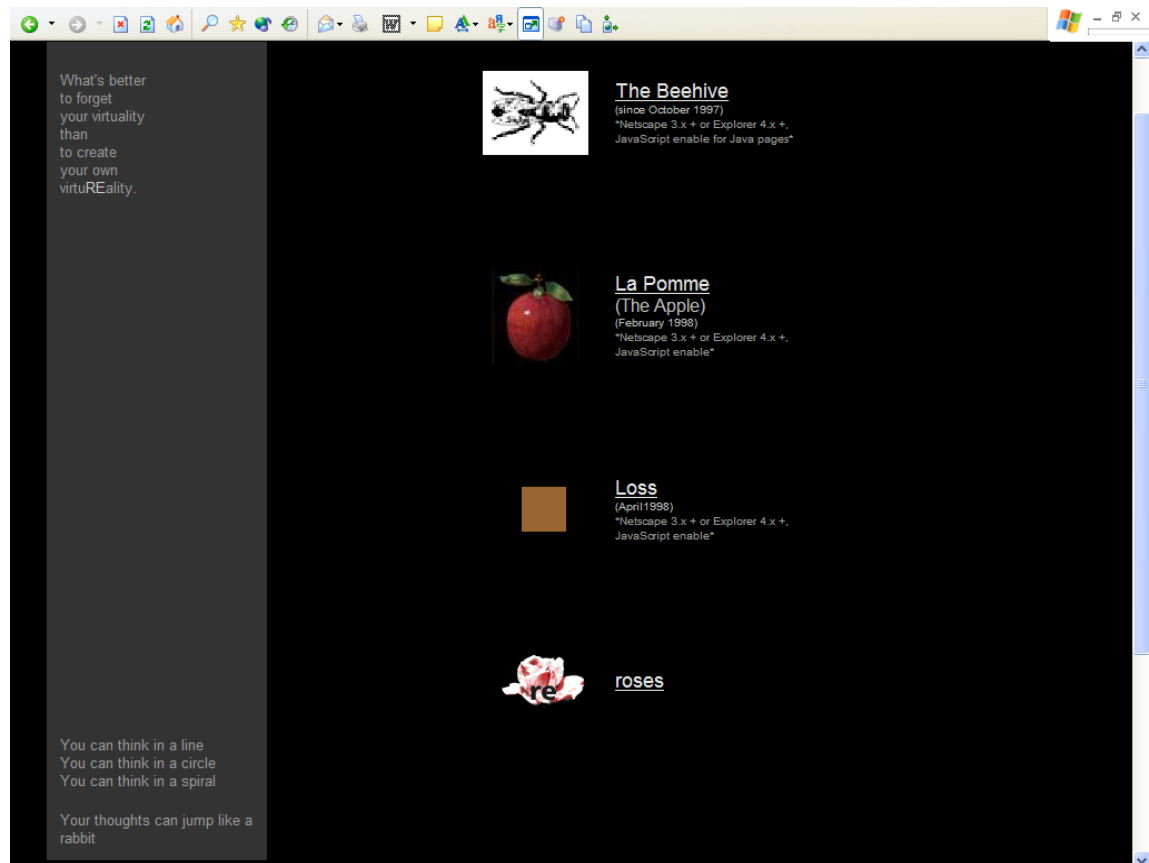
Sitios como soporte editorial de presentación de proyectos de creación de PV

RE

<http://netartefact.de/repoem/re.html>

Sitio editado en 1997 por Reiner Strasser como soporte de proyectos de poesía visual , donde presenta obras en distintos medios, videos (animaciones de *Flash*, interactivos, etc.)

Imagen 22. RE



RE::POEM/THE BEEHIVE © BY REINER STRASSER
COPYRIGHT © 1997/1998 REINER STRASSER. ALL RIGHTS RESERVED.

[HTTP://NETARTEFACT.DE/REPOEM/RE.HTML](http://netartefact.de/repoem/re.html)

CONTENIDOS DEL SITE

Re: The Virtual Affair

[aka]

The Universal Microcosmos of Re:

projects / works

c.re.ations

studies and works (1999/2002) --- mixed media --- net-art and -poetry

r.i.c.

9 pieces (1998/99) --- múltiple page works ---

picture-word-sound-hypertext explorations

Digital Sketches
miniatures (1998) - interactive 'pictures'
single page pieces --- what will the *web* be without e_motions ?
Words and Works
three project_s (1997/98)
the Beehive, La Pomme, LOSS
how to handle - how to touch the *web* ?
col llllabs
the ATTIC/Sótão
international *net art* project, preserving (about preservation) "old" net
art/poetry works, part of "the Museum of the essential and beyond that",
Brasil
(((project hope)))
international *net art* / poetry project (winter 2001-02) ---
collecting[reflecting]spreading hope
w e a k b l o d
international *net art* / poetry project (spring, summer 1999) --- artists
against war and violence
c.p.
collaborative pieces (1998/99)
bridges
ways to creative projects on the *web*
workXspace
web site for creative collaborations - (fall 1999)
))) o (((
re wap - a poetic wap simulation
iiiiiiiiiii nfo s
off line pub.s
on|*off line* exh.s
Re:s Hat
a *site* overview (sorry - not actual)
Re: s Suitcase
what where who
Re: Objects
art-ware
Re:Roses
visit my friends !!!
Re:s guestbook
sign or view
the leonardo generator
[the magic of words]

Páginas" oficiales" y monográficos de autores de PV

Autores clásicos como Mallarmé, Apollinaire, u otros más recientes como Brossa, a menudo son el eje temático de ediciones monográficas. Estos *sites* dedicados exclusivamente a ellos son editados generalmente por asociaciones privadas dedicadas al estudio de su obra.

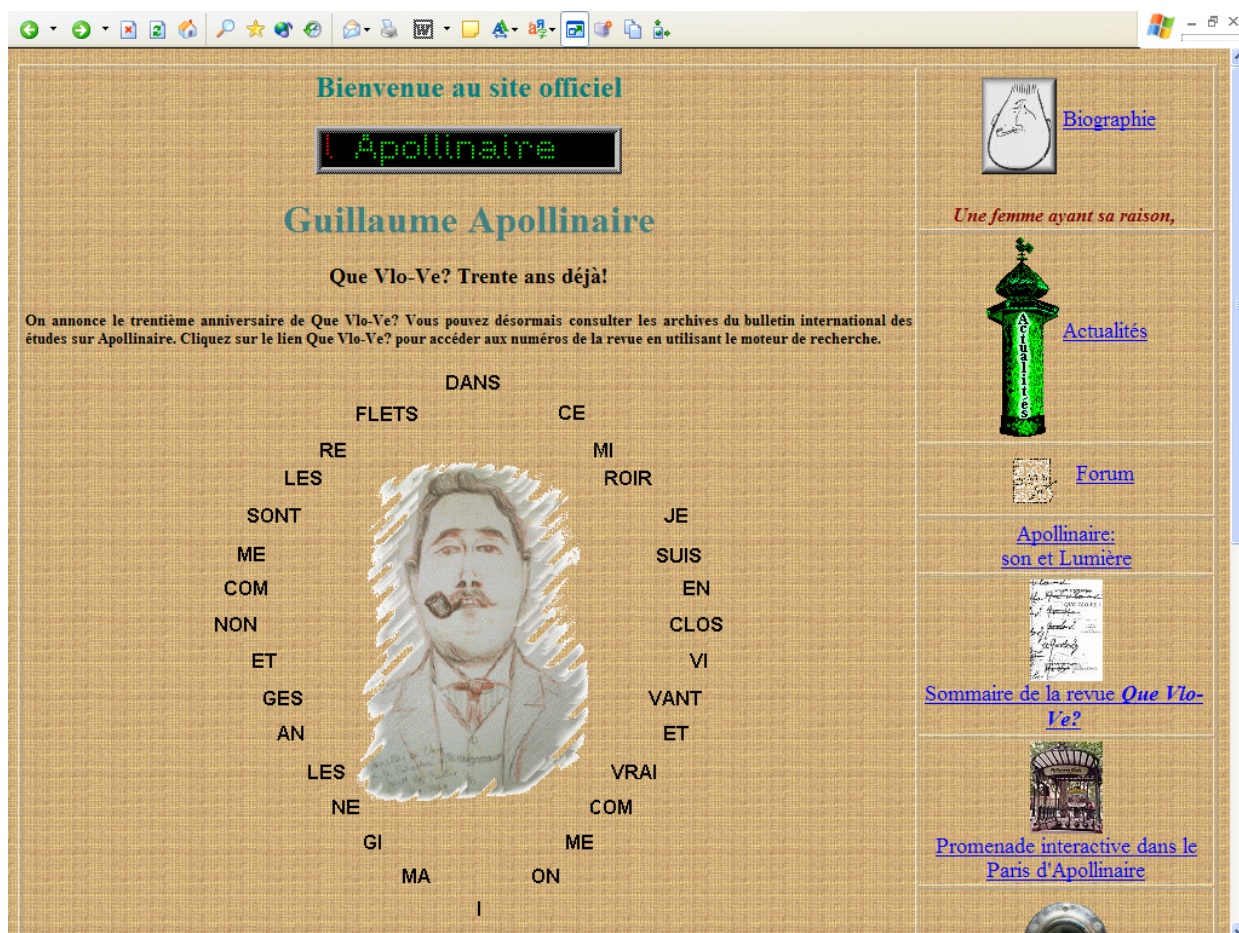
Estas páginas no son siempre un soporte ideal para encontrar el desarrollo de la obra del artista, ya que a menudo se crean como homenajes más dirigidos al personaje que a su obra.

Es frecuente encontrar fotografías del autor, retratos o artículos de referencia.

Apollinaire

<http://www.wiu.edu/Apollinaire/>

Imagen 23. Apollinaire



Editores : asociación de amigos

Copyright 1998 Catherine Moore, Laurence Campa, Mark Moore

Le *site* officiel Guillaume Apollinaire a un but essentiellement pédagogique. Il s'adresse aux professeurs de français, à leurs étudiants et aux amateurs de poésie. Tous les droits (iconographie, textes) sont réservés.

Oeuvres de Pablo Picasso, Photos d'Apollinaire et de ses amis, Copyright RMN; Marie Laurencin, "Groupe d'artistes", Copyright Cone Collection, The Baltimore Museum of Art.

Association Internationale des Amis de Guillaume Apollinaire

En novembre 1953, Armand Huysmans, architecte et peintre d'origine bruxelloise, venu habiter Stavelot après la deuxième guerre mondiale, et Camille Deleclos, écrivain et journaliste originaire de Stavelot, créèrent l'Association des Amis d'Apollinaire. Camille Deleclos en fut le premier président et Armand Huysmans le premier conservateur du musée.

Aujourd'hui, le président est Joseph Tollet, la présidente d'honneur est Elisabeth Philippart-Bock, la secrétaire est Jean-Marie Huysmans, le trésorier est Yan Melis,

l'attaché à la bibliothèque est André Burton, et le poste conservateur est vacant

Pour tout renseignement au sujet de l'association, contactez: Association des Amis de Guillaume Apollinairehaute levée, 6 B-4970 Stavelot Belgique Tél: 080-86.33.08 email/mél: apollinaire@village.uunet.be

Autores

Catherine Moore

Catherine Moore, traductrice diplômée de l'Ecole de Traduction et Interprétation de l'université de Genève, docteur en littérature française, est auteur d'une thèse sur Guillaume Apollinaire. Professeur (Professor) à Western Illinois University (Etats-Unis), elle a publié plusieurs articles et un livre sur Guillaume Apollinaire.

Laurence Campa

Laurence Campa, agrégée de Lettres Modernes, docteur en Littérature française, maître de conférences à l'Université de Paris XII - Val de Marne, chercheur au centre "L'Esprit nouveau en poésie" de l'Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle. Auteur d'une thèse sur Apollinaire critique littéraire, d'ouvrages et d'articles sur Apollinaire et sur la poésie des XIX et XXème siècles.

Mark Moore

Notre merveilleux conseiller technique. Sans son assistance, son expertise en informatique, sa persévérance et son travail acharné, le site Apollinaire n'aurait jamais vu le jour!

Remerciements

Nous tenons à remercier M. Michel Décaudin, M. Jean-Paul Avice (bibliothécaire à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris) et M. Gilbert Boudar pour leur collaboration.

Joan Brossa

www.joanbrossa.org

Algunos autores, como Brossa han conseguido una popularidad inhabitual en su práctica artística relacionada con la PV. Brossa dispone en la red de innumerables referencias, su fundación tiene su propia publicación *Web*.

La página que presentamos es una concisa e impecable edición sobre su obra y sobre su presencia en la red, realizada por Abraham Clotet

nota del editor

El primer record que tinc de les paraules "Joan Brossa" data de fa uns quinze anys, quan TV3 li va encarregar al poeta unes quantes "casetes" per passar-les entre programa i programa. Acabava una pel·lícula i de sobte una "A" vermella creuava la pantalla. Un tal Brossa signava aquella misteriosa aparició. Després, anuncis.

Molts anys més tard, a la facultat d'Història de l'Art, el professor Isidre Vallès obria la seva assignatura de "Llenguatges artístics" amb la figura d'un poeta anomenat Joan Brossa. ¿Poeta? ¿Literatura a Història de l'Art? Joan Brossa va cultivar tantes formes d'expressió que es fa difícil encasillar-lo. Primera victòria.

Al final d'aquell any, la meua idea de la paraula "poeta" havia canviat per sempre. Brossa era poeta quan feia cinema, teatre, música, sextines, sonets, poemes visuals, poemes objecte o grans intervencions urbanes. Brossa era tot en un i amb la seva trajectòria posava en dubte qualsevol classificació pre-establerta.

És un fet que Joan Brossa i la seva obra han estat sovint incompresos. Algú em va dir una vegada que allò que a mi tant em fascinava no deixaven de ser jeroglífics facilons. Que ell també ho podia fer. Crítiques superficials? Sí, no hi ha dubte.

Joan Brossa no acostuma a deixar indiferent. Darrera de la seva obra hi ha una persona, íntegra i conseqüent fins a la mort, i una particularíssima percepció del món. Ambdós es mereixen que aquells que emetin judicis ho facin amb coneixement. Aquesta pàgina potser podrà servir per això.

La meua intenció és oferir a tothom un recorregut per l'univers poètic de Joan Brossa. Tant a totes aquelles persones que no coneixen la seva obra com als qui la coneixen però volen tornar a gaudir d'ella i, potser, descobrir nous camins.

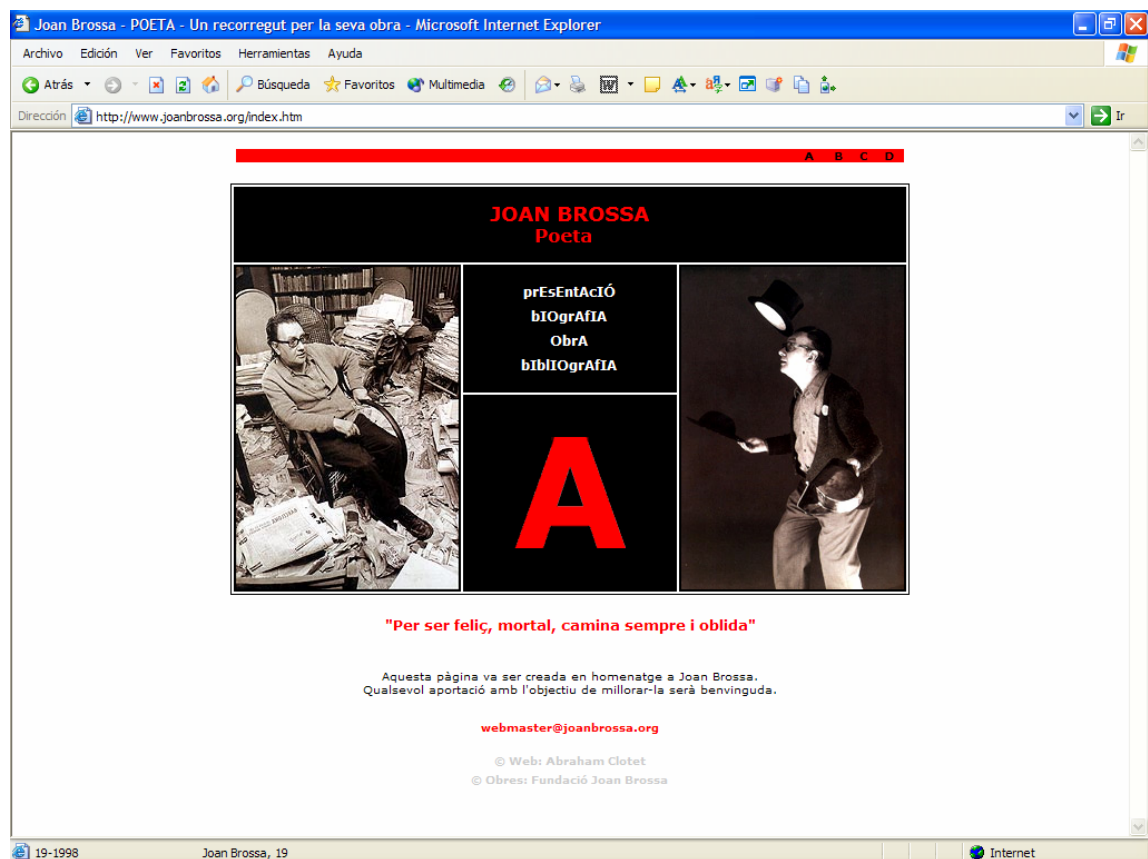
Com podreu comprovar, en aquesta pàgina no hi ha publicitat de cap mena. La raó és ben simple: www.joanbrossa.org no té, ni tindrà, un interès econòmic.

La secció dedicada a l'obra de Joan Brossa consta d'un conjunt d'obres seleccionades de forma subjectiva. No ha estat la meua intenció oferir una tria acadèmica de la extensa obra brossiana -que ni tan sols conec en la seva totalitat-. M'he limitat a reproduir aquelles que per una o altra raó m'han semblat més interessants. Qui ho vulgui, sempre podrà seguir aprofundint pel seu propi peu.

No seria just acabar aquesta presentació sense donar les gràcies a Jaume Maymó i a la seva passió per l'art. Gràcies a ell i al seu racó empordanès d'Albons vaig començar a descobrir, de veritat, la figura de Joan Brossa. També té la seva part de culpa en aquest descobriment el professor d'Història de l'Art Isidre Vallès. Vagi per ell també la meua gratitud.

Abraham Clotet
Barcelona, estiu de 2001

Imagen 24. Joan Brossa





REFERENCIA AL AUTOR EN LA WEB

Els links apareixen per ordre d'interès
i adjunten un breu comentari i una qualificació

FUNDACIÓ JOAN BROSSA - WEB OFICIAL

Web oficial de la Fundació Joan Brossa. Força interessant. Inclou una biografia de Glòria Bordon i una acurada bibliografia. Apareixen també els projectes de la Fundació i una adreça de contacte. Tenint en compte que un dels objectius de la Fundació ha de ser fomentar l'obra de l'autor, es troben a faltar més obres i poemes.

www.fundacio-joan-brossa.org

JOAN BROSSA O LA REVOLTA POÈTICA

Pàgina molt interessant que reproduïx una part de l'exposició "Joan Brossa o la revolta poètica" que durant el 2001 va estar exposada a la Fundació Miró. Inclou molts comentaris interessants encara que podria reproduir més obres. Es poden comprar els llibres.

www.uoc.es/lletra/cat/expo/joanbrossa/portada.html

SIMPOSI INTERNACIONAL JOAN BROSSA

Els dies 25, 26 i 27 d'abril del 2001, coincidint amb l'exposició "Joan Brossa o la revolta poètica", va tenir lloc a l'auditori de la Fundació Joan Miró de Barcelona la part presencial del Simposi Internacional Joan Brossa amb l'objectiu d'aprofundir en el coneixement de l'obra múltiple i extraordinària del poeta. Aquesta pàgina reproduceix amb detall els comentaris exposats durant el simposi. Molt interessant.

<http://www.uoc.es/jocs/brossa/>

JOAN BROSSA - Catalan Writer

Pàgina de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC) dedicada a la figura de Joan Brossa. Inclou una biografia de l'autor i una molt bona bibliografia. No reproduceix cap obra però sí alguns comentaris interessants.

www.partal.com/aclc/autors/brossaj/

JOAN BROSSA - MAGISTERI TEATRE - MAG POESÍA

Interessant recopilació d'obres reproduïda dins la pàgina del grup teatral de Magisteri, de la Universitat de les Illes Balears (UIB). A part de la selecció d'obres hi trobareu articles interessants.

www.mallorcaweb.com/Mag-Teatre/brossa/index.html

LA TRANSGRESSIÓ DE LA POESÍA

CREACIÓ: Joan Brossa.

Pàgina de la revista Mania de la UB que reproduceix un extracte d'una entrevista realitzada a Joan Brossa i un article interessant. Al final es reproduïxen uns poemes de l'autor.

<http://www.ub.es/MANIA/brossa1.htm>

REESCRIBIRSE EN LIBERTAD CON EL PROFETA ATEO

Escuela Oficial de Artes Plásticas y Diseño de Barcelona.
Inclou l'extracte d'una entrevista entorn la màgia feta per Xavier Canals a Joan Brossa.
http://www.cornermag.org/corner01/brossa_paper/page01.htm

HOMENAJE A JOAN BROSSA

Pàgina interessant que reproduceix cartells creats per diferents dissenyadors de l'AGA (Asociación de Diseñadores Gráficos de Asturias) en homenatge a Joan Brossa.
www.aga-asturias.com/Brossa/brossa.htm

LA IMATGE HIPNAGÒGICA.

ELS ORÍGENS POÈTICS DE JOAN BROSSA

Ramon Salvo signa aquest article dedicat a Brossa i les seves imatges hipnagògiques.
<http://www.xtec.es/%7Ersalvo/articles/poehip.htm>

JOAN BROSSA (1919-1998)

Pàgina senzilleta dedicada a Joan Brossa. És gentilesa de l'Editorial Empúries i Edicions 62 i inclou uns quants poemes de l'autor i una breu nota biogràfica.

www.intercom.es/folch/poesía/brossa.htm

Editores especializados en Mail Art y PV

(Sitios temáticos dedicados al *Mail Art*, que incluyen la PV como sección principal)

Las utopías que se presentan en torno a la libre distribución de obras, sin mediación comercial ni institucional o criterios de censura "estilística", creando redes de distribución directa entre los autores y receptores, artistas, o anti-artistas, fueron materializadas con mayor intensidad con la llegada del *Mail Art* (el envío postal de objetos que van transformándose mientras circulan, o son simplemente intercambiados a través redes autogestionadas espontáneamente a partir del lanzamiento de propuestas) hizo que las propuestas fronterizas entre lenguajes, géneros, formatos y soportes, que había utilizado la PV desde el futurismo, encontrara un soporte idóneo de creación/ distribución, afín a sus propuestas originales.

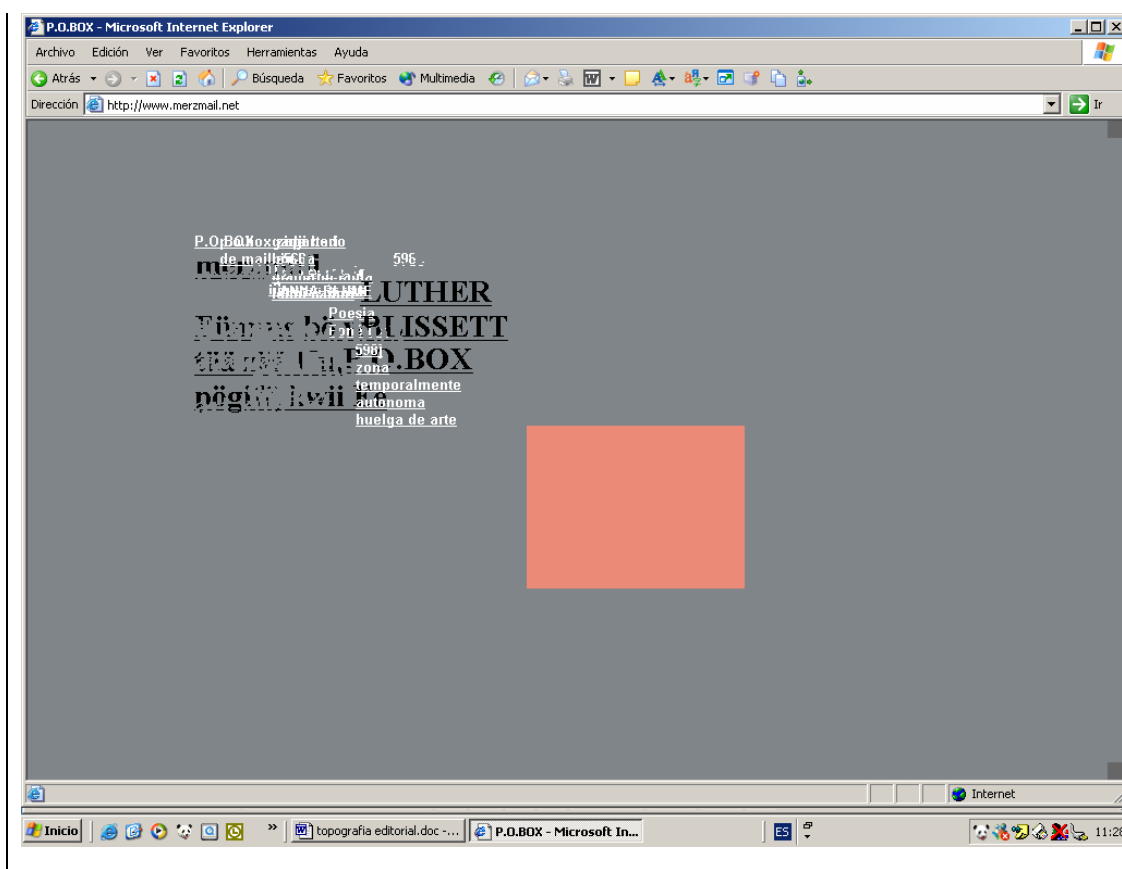
Con la aparición de la red *Internet*, muchos de los promotores de *Mail Art*, que editaban zines como soporte editorial, van incorporándose progresivamente a este medio, en el que encuentran un cauce idóneo para complementar sus actividades o redirigirlas mediáticamente.

De las publicaciones que se realizan en este país en relación al *Mail Art* y la PV, es en Cataluña donde tradicionalmente se concentra la mayoría de las iniciativas. En este apartado vamos a comentar dos de las publicaciones de mayor interés que hemos encontrado MERTZ MAIL y BOEK.

Mertz mail

<http://www.merzmail.net>

Mertz mail, es una publicación catalana de especial interés por su característica de proyecto editorial en donde la identidad del editor es "cubierta" por una denominación genérica, "Mertz mail".



Reproducimos aquí una entrevista con el editor, en la que se describe el concepto del *site* y sus implicaciones con el *Mail Art* en España:

GENEALOGÍA DEL MAIL-ART EN ESPAÑA - MERZ MAIL
PUBLICADO EN ARCHIVO SITUACIONISTA HISPANO

Industrias Mikurpo: ¿Merz-Mail es una persona, un colectivo, un concepto o un medio de comunicación?

Merz-Mail: Merz-Mail responde a la utilización de dos palabras que tiene su origen en una de las primeras exposiciones que organizamos en Barcelona: Hommage to Kurt Schwitters. MERZ es el nombre que Schwitters dió a casi toda su obra plástica, sobre todo los collages. Es un pequeño homenaje a Kurt Schwitters y al *Mail Art*. Nació como un alias, aka o pseudónimo pero a lo largo de estos últimos años ha ido evolucionando como entidad propia, pasando del yo al nosotros. Como leímos en un Amano recientemente ha pasado a ser la Factoría Merz Mail, por lo que cualquiera de las alternativas que propones en la pregunta sería totalmente válida. El trabajo personal desapareció a partir de la primera exposición celebrada en Barcelona en 1993 con nombre propio. Desde entonces desapareció el individuo y empezaron a aparecer otros nombres como Anna Blume Fan Club que ha firmado convocatorias, recitales o exposiciones y recientemente Luther Blissett. Nuestro trabajo en el *Mail Art* es relativamente reciente, procedemos de Estudios de Escultura en Escuelas de Artes y Oficios y Facultad de Bellas Artes. Las dimensiones y aparatosidad de las obras en escultura y los planteamientos decimonónicos de la Facultad, aparte nuestra preocupación por los aspectos más sociológicos del arte y una admiración por las vanguardias históricas (Dada y Merz), que consideramos no han sido ni bien estudiadas ni superadas todavía, nos llevó a replantearnos nuestro trabajo en el mundo del arte. Desconocíamos el *Mail Art* hasta esas fechas y un trabajo de investigación que iniciamos desde la Facultad de Bellas Artes como trabajo de curso nos lo fue descubriendo poco a poco, pero nos topamos con una ausencia total de textos y bibliografía sobre el tema. Conforme nos íbamos introduciendo en el *Mail Art* más fascinados estábamos por su enorme potencial en todos los campos del arte, así que dejamos la facultad para dedicarnos exclusivamente no solo al trabajo dentro de la Red sino también a difundirlo.

IM: Para quien tenga una conciencia difusa de ello, o simplemente no lo conozca, ¿podrías perfilar lo que es el mail-art?

MM: Resumir en pocas palabras qué es este vasto movimiento mundial en el que participan simultáneamente miles de personas de todos los continentes desde hace cinco décadas es una tarea de por sí incompleta. Los orígenes podríamos situarlos en la Black Mountain de Carolina del Norte en los 50, los Moticos de Ray Johnson - collages que Ray enviaba a sus amigos-, la New York Correspondence School, las reuniones "nothings", nada, alternativa a los Happenings de la época... El intercambio de material artístico, el envío de piezas por correo con la consigna "altéralo y devuélvelo o pásalo" empezó a circular en un principio en un grupo reducido de artistas que poco a poco se fue ampliando y extendiendo universalmente. Encontramos así mismo precedentes en Dada, Merz y los futuristas, desde las postales de Duchamp, las de Schwitters con su rostro manipulado, además de la utilización de Schwitters de los sellos de goma en algunas piezas, o los envíos de Marinetti que dejaba al azar del empleado de correos la manipulación final de la pieza. Posteriormente a la New York Correspondence School aparecieron algunos trabajos de Fluxus en este sentido, sellos de artista y demás como el sello azul de Ives Klein. Tenemos pues la manipulación que produce el envío postal, la utilización de la parafernalia postal, sellos de goma, sellos de artista, sobres manipulados, postales, que marcan sobre todo un aspecto puramente formal de la obra. Pero el arte postal va mucho más allá, pues ha incorporado todas aquellas manifestaciones que están interviniendo en el arte de los últimos años. El arte postal ha representado y aún representa un modelo envidiable de "red alternativa" de contacto que opera a escala mundial con libertad total, además sin fines lucrativos.

El arte por correspondencia expresa en general un rechazo claro de las opiniones de la crítica y las reglas del mercado del arte, propone una participación democrática y una confrontación cultural descentralizada. No existe selección, competición, premio o censura en los proyectos colectivos de *Mail Art*; cualquiera puede participar, todo el material recibido es expuesto. Todos los participantes reciben documentación gratuita. Pero aún más estimulante, además de la exposición y el carácter divulgativo, es el contacto íntimo y personal, la posibilidad para cada uno de los networkers de tejer una red de contacto a su medida para desarrollar concretamente sus intereses y proyectos personales, para encaminar un diálogo sobre una base igualitaria con otros artistas lejanos que viven en diferentes realidades. Y funciona bajo los supuestos de: no hay jurado, ni selección de las obras, no se rechaza nada, no se devuelve nada, y todos los participantes recibirán información sobre la exposición...

IM: ¿Podrías desarrollar los caracteres que exhibe como tal "modelo envidiable de red alternativa"?

MM: En el origen, los años cincuenta, la estructura de la red era pequeña, centrada en un grupo de artistas de EE.UU que intercambiaban sus trabajos artísticos, pero cada uno de ellos, o al menos varios de ellos, fueron extendiendo el circuito a nuevos componentes y estos mismos a otros tantos. En pocos años se extendió como una mancha de aceite a nivel universal, el virus fue creciendo y engendró un cuerpo que tenía vida por sí solo, no tenía ninguna cabeza, ni forma organizativa alguna, no existía ningún tipo de coordinación entre sus miembros, entrar o salir del Eternal Network ha sido siempre un acto voluntario. La red está ahí omnipresente a pesar de todos. Pero no existe tampoco "la red", cada uno de sus miembros es un nodo de la misma, y tiene su propia red, que se entrecruza con las de otros. Nadie puede, aunque lo intente, acaparar, centralizar, coordinar, etc. la estructura de la misma en un ámbito geográfico. Las convocatorias abiertas, en las que no se rechaza nada, se exponen todas las obras recibidas, no hay censura, no hay premios, no hay jurado, son un elemento participativo absolutamente democrático, que además origina una información a la que más tarde tienen acceso todos los participantes, las listas con direcciones de los mismos. Estas listas son en ese momento una nueva red, que unida a otra y otras van configurando la red de redes, abiertas a cualquier persona que quiera participar, intercambiar, contactar etc. Creemos que no existe nada parecido a nivel universal, pues el correo, salvando las distancias de las situaciones límites como la censura política o las regiones más pobres del planeta, es una forma accesible a todo el mundo. El "estado garantiza" su funcionamiento. La utilización de otros medios como el teléfono, el telegrama, el fax o Internet acelera en el tiempo esta comunicación e intercambio, pero tiene también otros inconvenientes. Existe otra forma de intercambio que cada vez se está usando más, que es el turismo del *Mail Art*; publicamos unas frases

de Ruggero Maggi en un P.O.BOX hace algunos números que venían a decir lo siguiente: Después del correo, el teléfono, el fax e *Internet*, el futuro es el contacto personal.

IM: La estructura del intercambio ¿ha provocado alguna vez conciencia de "movimiento"? ¿Ha unificado los criterios?

MM: Aunque solemos utilizar la expresión el *Mail Art* es el mayor movimiento artístico de todos los tiempos, no estamos seguros que sus practicantes consideren que forman parte de un movimiento, al menos un movimiento organizado. Quizás habría que definir mejor esta expresión, y acercarnos más a un movimiento difuso en el que no hay unidad de criterios, pero sí acuerdos no escritos que se definirían como el espíritu del *Mail Art*, un movimiento difuso en el que da la sensación que se forma parte de algo, no una asociación, ni un club, pero sí algo con capacidad de respuesta ante muchos acontecimientos de la vida civil. Observando el tipo de convocatorias, planteamientos estéticos de las obras, los motivos, y el talante de los participantes, podríamos afirmar que la tolerancia, la hermandad, la amistad, el desinterés, la generosidad, la igualdad, y todos aquellos valores positivos que aún quedan en los hombres y mujeres forman parte de lo que llamamos el espíritu del mail-art por encima de creencias religiosas o de ortodoxia política.

En los congresos descentralizados que se han realizado hasta la fecha (consistentes en reuniones de *Mail Artistas* de la misma región geográfica, o simplemente dos *Mail Artistas* distantes que coinciden en un lugar y tiempo; el intercambio de información, incluso de ponencias sobre sus propios criterios, puede quedarse entre los reunidos o extenderlo a la red) las ponencias, información, o criterios no son vinculantes, pero ayudan a unificar más que a separar planteamientos y sirven para vehicular propuestas más cálidas que las que se producen a nivel postal.

IM: ¿Qué incidencia ha tenido el mail-art en España?

MM: En el año 1973 se organizó en la Escuela de Diseño Eina de Barcelona una exposición de *Mail Art*, previa convocatoria, suponemos que como experiencia de trabajo para los alumnos que cursaban sus estudios allí, de la cual nos ha sido imposible encontrar ningún tipo de información; unos años más tarde, en 1978, Mata organiza una gran exposición que se celebra en la Casa del Siglo XV en Segovia de la que se editó un interesante catálogo (una carpeta din A5 con fotocopias de las obras en este tamaño); el tema de la convocatoria era Blanco sobre Negro, una clara alusión a la fotocopia. Aunque en este catálogo consta el nombre y país de los participantes, que fueron muchos, carece de direcciones de los mismos. Mata sí trabajaba como Networker en esa época. Posteriormente, en 1980, Rafael Tous, más que networker, coleccionista de arte contemporáneo y dinamizador de todas las nuevas tendencias del arte, organizó una gran exposición en su propia galería, Metronom, de la que se editó un estupendo catálogo y en la que participaron muchos de los que ahora siguen trabajando en la red. Este catálogo sí contenía las direcciones de los participantes, dato importantísimo para extender la propia red. Entre 1981 y 1984 SIEP (Sapigues I Entengis Produccions) de Reus, donde encontramos a Francesc Vidal, editor de la revista Fenici, realizaron una campaña de agitación y provocación artística a partir de envíos postales de todo tipo, que han continuado en el año 1995 bajo el nombre de Fills Putatius de Miró, esta vez enviando tarjetas postales con diversos mensajes. En los 80 hubieron algunas pequeñas exposiciones, en Figueres y Pamplona (1981), Pontevedra (1983), Lleida, Olot (Girona), hasta la gran muestra que se organizó en Terrassa en 1988. La mayoría de los "antiguos" mailartistas que siguen trabajando en la red empezó en esta década, aunque de forma individual trabajando en las convocatorias de fuera, sin olvidar la enorme actividad de las compilaciones de poesía y *Mail Art*. En los 90 encontramos diversas exposiciones organizadas por networkers que siguen trabajando en el *Mail Art* en la actualidad: Transfiguración organizada por Pedro Bericat en Zaragoza, Muestra de *Mail Art* en Alcorcón a cargo de Ibrico, *Mail Art* reciclado del Taller del Sol en Tarragona, donde encontramos a Cesar Reglero, BCN 93 organizada por Pere Sousa en Barcelona, Bosnia-Herzegovina organizada por el Taller del Sol, El surrealismo y el mar por Julio Sánchez en Zaragoza, Homage a Kurt Schwitters en Barcelona organizada por Merz Mail, exposiciones realizadas en Riudebitlles y Vilafranca (Barcelona) por Denominació d'origen, muestra del *Mail Art* organizada por el Colectivo ACAM en Barcelona, Exposición de *Mail Art* en Montcada i Reixac (Barcelona), y así hasta las más recientes, sin olvidar las compilaciones como Píntalo de Verde de Antonio Gómez (Mérida), Piedra Lunar de Corpá (Bargas -Toledo), Las Carpetas "El Paraíso" de José Luis Campal (Pola de Laviana- Asturias), Palo Velo de Nel Amaro (Turón-Asturias), los envíos sistemáticos del grupo Koniec de Madrid, La Compañía de Granada, El colectivo Stidna de Barcelona, y un largo etc. o las convocatorias de Copy-Art como American Gothic en Barcelona o Arte por fotocopia de Industrias Mikuerpo. Nos habremos dejado muchas convocatorias y exposiciones que mencionar, pero esta relación es una muestra de que desde hace 25 años se vienen celebrando exposiciones en nuestro país. Pero creemos que la continuidad ha sido más bien escasa, salvando unas pocas docenas de artistas que continúan participando en las innumerables convocatorias que surgen cada día. Respondiendo en concreto a la pregunta, pensamos que la incidencia del *Mail Art* en la cultura artística de este país ha sido más bien escasa, la difusión por los medios es casi nula, por lo que la información sobre el fenómeno está al alcance de los participantes y el público que asiste a las muestras solamente. No obstante diversas actividades que se organizan en los últimos años, rozan, utilizan y se acercan a la red del *Mail Art* utilizando los directorios, el sistema de convocatoria, los contactos, etc.

IM: ¿Existían revistas especializadas en mail-art antes de P.O.Box?

MM: P.O.BOX surgió bajo la necesidad de encontrar editado aquel material que nos hubiera gustado leer en su momento. El primer número se editó en marzo de 1994. No tenemos noticia que existiera un zine ni otro tipo de publicación de *Mail Art* en nuestro país hasta esa fecha, por lo que nos dispusimos a editarlo mensualmente con artículos, convocatorias, reproducción de piezas, etc., casi como una labor de proselitismo, para difundir aquellas ideas que consideramos revolucionarias en el concepto del arte de nuestro tiempo.

IM: ¿P.O.Box asume esa inclinación revolucionaria además de ser un zine de mail-art o porque es un zine de mail-art? ¿Puedes señalar algunos contenidos calificables de ese modo que se hayan originado o circulado en la red de mail-art?

MM: P.O.BOX asume lo de revolucionario que tiene el mail-art en sí mismo, como estructura y planteamiento artístico. El mail-art siempre se ha caracterizado por entender el arte en su aspecto más sociológico. La respuesta sería ambigua, las dos opciones son posibles, aunque nos acercamos más a la primera. P.O.BOX es un zine de *Mail Art*, pero además de tratar cada uno de los métodos de trabajo dentro de la red en su aspecto más formal, la propia historia del movimiento, trabajos de investigación, bibliografía, poesía experimental, etc., tratan también los aspectos ideológicos del mismo, y todo aquello que tenga que ver con la ideología del arte en general. El mail-art ha asimilado desde sus orígenes los aspectos más tangenciales, lo que otros llaman más marginales del arte, desde la fotocopia, los sellos, los sellos de goma, la performance, la experimentación sonora, el fax, el arte en la red electrónica, etc. Los creadores que trabajan estos medios suelen utilizarlos llevándolos a sus extremos, medio/mensaje, significante/significado, a terrenos de connotaciones rupturistas con las ideologías dominantes, cultural, social, políticamente... El soporte barato, de fácil acceso y reproducción, facilita la difusión de ideas, apropiándose de medios inimaginables hace unos años, como la fotocopia, el sello o *Internet*. Recoger y difundir estas experiencias ha sido el trabajo de diversas publicaciones entre las que nos encontramos, que han funcionado como vehículo de difusión, discusión y punto de encuentro. Hemos acogido en nuestras páginas en los últimos números diversos artículos relacionados con la convocatoria de Huelga de Arte para los años 2000 y 2001 en Barcelona y Madrid por Luther Blisset, Karen Eliot y Monty Catsin, pero al mismo tiempo otras opiniones divergentes. Creemos que la discusión es la única forma de enriquecer esta propuesta para que deje de ser solamente una consigna.

Por otro lado, y continuando con la pregunta en sí misma, respecto a situaciones concretas, no sabemos si lo llamaríamos revolucionario, pero sí que diversos grupos, colectivos o individuos preocupados por una sociedad al menos por ahora más igualitaria, han hecho circular desde los orígenes del *Mail Art* convocatorias y envíos relacionados con la lucha por los derechos humanos, contra la pena de muerte, contra la discriminación por comportamientos sociales, contra la desigualdad marcada por el sexo, etnia, color, sensibilización ante el tema del Sida, las guerras, el hambre, etc. Son conocidas y demasiadas las convocatorias con estos temas para enumerarlas todas, solo hay que echar un vistazo al Global Mail en el que se publican más de 400 convocatorias cada cuatro meses. Y no olvidemos la lucha por la libertad en las dictaduras recientes, tanto en América Latina como el este de Europa.

IM: En el capítulo anterior se pronunciaban a propósito de la huelga algunos componentes del Grupo Surrealista (a título personal y no de grupo, como muestran sus diferentes estimaciones). En números sucesivos de P.O.Box hemos visto también artículos en pro y en contra de la huelga de arte, lo que, pienso, confirma que vuestro objetivo es la comunicación y no el simple panfletismo. No obstante, ¿cual es vuestra posición con respecto a la misma?

MM: Algunos de nosotros trabajamos por cuenta ajena, y conocemos muy bien el significado de la palabra "huelga" aplicada a las relaciones sociales, laborales y políticas. El camino hacia la huelga nunca es fácil, supone normalmente largas sesiones de discusiones, amargas en muchos casos en las que las posiciones antagónicas suelen ser irreconciliables por lo que se pierden algunos amigos en el camino. Durante la huelga los trabajadores pierden su salario e incluso el trabajo, además hay que tener en cuenta que la mayoría de las huelgas se pierden, por lo que la huelga aplicada a cualquier fenómeno, y en este caso al arte, no es precisamente un camino de rosas y dista mucho de ser una alternativa cómoda y fácil, lejos del triunfalismo, el éxito y no hablemos del narcisismo que envuelve al mundo del arte. Generalmente la poca solidaridad que manifiestan la mayoría de artistas la podríamos comparar con los maratones televisivos de caridad, mucho espectáculo, quedar bien, estar ahí y sobre todo autopromoción personal. P.O.BOX está apoyando desde el principio esta convocatoria, hemos publicado sus manifiestos y también hemos creado una tribuna abierta para la discusión sobre el tema. Creemos que algunas respuestas contrarias a la huelga son acertadas. Aunque parte de nuestro objetivo sea la comunicación, nuestra posición está muy clara desde el principio. Ya en el número 8 (marzo del 95) de P.O.BOX, había en la portada un llamamiento a la huelga de arte. Nuestra posición como activistas del arte será la de cesar totalmente durante la huelga, tanto en el aspecto creativo como editorial. Estamos pensando mantener las páginas que tenemos en *Internet* (<http://www.abaforum.es/merzmail>) y cederlas a Luther Blisset, Karen Eliot y Monty Catsin para que hagan una continuidad de la Huelga, así como cederemos también nuestro espacio en las ondas (el programa semanal P.O.BOX en Radio P.I.C.A.), a los convocantes, ya buscarán ellos un nombre para estos dos años, por si creen conveniente utilizar este medio de difusión en Barcelona. Y no solamente esperamos que los creadores se sumen a la Huelga, sino también el público, que esperamos deje de asistir a cualquier actividad artística en las galerías, locales alternativos, museos, etc, que se dedicarían a otra cosa, así como comprar las revistas, fanzines y demás publicaciones que no publicarían nada referente al arte. Creemos que las circunstancias culturales son las idóneas para esta convocatoria: se han digerido mal algunas vanguardias históricas y nos encontramos con un panorama desolador. Además las fechas tienen una carga simbólica importante.

IM: Entre los argumentos en contra creo que destacan a) los que denuncian la falacia de considerar al artista un trabajador especializado como los demás (de lo contrario, no tendría derecho a la huelga); b) los que insisten en ubicar la 'fuerza simbólica' de las fechas y en general, el retorno de conceptos como el de 'huelga' o 'vanguardia' en el marco de un retorno de viejos mitos. Y c) Los que temen que, si se calla el cantor, calle la vida. ¿Cómo racionalizáis estas tres posturas?

MM: Estas preguntas deberían responderlas los convocantes de la huelga: Luther Blisset, Karen Eliot y Monty Catsin: nuestro papel como editores de P.O.BOX, por ahora, es publicar tanto los manifiestos o textos de los convocantes como de los detractores de la misma, a pesar que hemos dejado suficientemente claro nuestro total apoyo a la Huelga de Arte para el 2000 y 2001. También nos gustaría aclarar que la Huelga de Arte sólo, e insistimos en este sólo, está convocada para Barcelona y Madrid, y es curioso que las críticas a la misma hayan venido desde Andalucía, Uruguay, Argentina, y como se verá en el próximo número de P.O.BOX, desde Alemania.

No podemos imaginar al artista como un trabajador asalariado que depende de un patrón. Lo más parecido sería un artesano que vende sus piezas al mejor comprador, pero en este mercado hay un valor añadido que lo distancia del

artesano. No es el virtuosismo, ni el trabajo bien hecho el que da valor a la pieza, sino unas leyes de mercado en las que influyen muchos fenómenos, basados la mayoría de ellos en una gran mentira que es universal. Pero tampoco es éste el caso de la mayoría de los llamados artistas, pues éstos no viven exclusivamente de la venta de su obra. La huelga no pretende llevar a los trabajadores del arte al parón total, sino involucrar a todas aquellas personas relacionadas con el arte, tanto creadores como intermediarios y consumidores. Las fechas es lo de menos, pero una convocatoria de estas características requiere tiempo suficiente para su discusión y preparación. El cambio de siglo y milenio está en la mente de todos desde hace tiempo, se habla continuamente en los medios de esta fecha, desde los problemas de los ordenadores con los números "00", hasta propuestas como la de WAM, parece que todo el mundo tiene intención de cambiar cosas esos años, creemos que ha sido acertada la elección de esta fecha. Los números 2000 y 2001 ya han calado en el público, sólo falta que cale la Huelga de Arte. No se pretende con la elección de estas fechas retornar a los viejos mitos, pues siempre han estado aquí, la lucha entre la luz y la oscuridad viene de muy atrás y nunca es una lucha acabada. Respecto a la última propuesta pensamos que el artista en un individuo más en la sociedad, y como tal, en cada una de las manifestaciones de su vida se interrelaciona con el mundo, por lo que dispone como elemento social de muchos otros canales. Pretender que con el trabajo artístico está destruyendo la sociedad capitalista es tan iluso como pensar que con la huelga de arte se pretende lo mismo.

IM: ¿Os consideraréis un retorno de las vanguardias, pensáis que las vanguardias nunca se fueron o creéis que nunca han existido y hay que reinventarlas? En definitiva, sois nostálgicos, reformistas o revolucionarios en el contexto cultural de la modernidad?

MM: Nunca hemos pretendido ser nada de todo esto, de hecho nunca hemos pretendido ser nada en concreto. Nuestra forma de trabajo en el mundo del arte se está reinventando cada día. Por supuesto que cuando se analiza y se le quiere encontrar vínculos con parte de la historia del arte, lo primero que encontramos son las primeras manifestaciones de *Mail Art* en los 60, y si miramos para atrás nos pararíamos en Dada y Merz. Sería absurdo volver a las vanguardias, tuvieron su época en el mundo que les tocó vivir, pero podemos aprender algunas cosas de ellas como aprendemos de los errores y los aciertos de los que nos preceden. No creemos que haya que inventar o reinventar ninguna vanguardia, pues siempre se suele caer en el sectarismo y maximalismo y si algo caracteriza este difuso movimiento llamado arte postal es precisamente su estructura difusa y la tolerancia.

Reproducimos algunos de los sumarios de P.O.BOX, para subrayar la interconexión explícita entre los la PV y el MA a partir de los contenidos de la zine en sus temas y por sus autores comunes

Números publicados del zine P.O.BOX en formato papel tamaño DIN A5, imagen de la portada y la relación de artículos que componen cada número, la mayoría de estos están disponibles en estas páginas a través de los vínculos. Otros los iremos incorporando poco a poco. ISSN 1136-4807 Dep. Legal B. 36108-1996

Disponible para consultas en : Biblioteca de la Fundació Antoni Tapies de Barcelona Centro de Documentación del Museo Internacional de Electrografía de Cuenca Biblioteca General de Historia de l' Art de Barcelona Biblioteca Nacional de España de Madrid (TOP: 769.6 BE REV96 Sala: Jorge Juan - Signatura: Z/6905) Biblioteca Nacional de Catalunya de Barcelona(Exemplar: 0301 . R.11.676. TOP: 76/4-8º . 7-Dipòsit 7-Legal)

Imagen 25. Mertz mail

P.O. BOX



Nº 36 INVIERNO' 98 -99
SOBRE LA
DESMATERIALIZACIÓN
ARTÍSTICA DE XAVIER
MORENO, DICK HIGGINS
(1938 - 1998), HOMENAJE A
BROSSA, EL TRABAJO EN
"LO ECHADO A PERDER"
DECLARACIONES DE
LUTHER BLISSETT SOBRE
LA HUELGA DE ARTE 2000
- 2001, ENTREVISTA DE
INDUSTRIAS MIKURPO A
MERZ MAIL PUBLICADO EN
LA REVISTA AMANO, INDICE
DE LOS P.O. BOX
PUBLICADOS.
CONVOCATORIAS,
PUBLICACIONES



Nº 34 VERANO ' 98
 THE MAIL-INTERVIEW WITH
 EDGARDO ANTONIO VIGO
 DE RUUD JANSSEN ,
 ALGUNAS RAZONES PARA
 DECIR SÍ A LA HUELGA DE
 ARTE DE J. SEAFREE,
 NOTICIA DE JULIO CAMPAL
 EN EL XXX ANIVERSARIO
 DE SU MUERTE DE JOSÉ LUIS
 CAMPAL, POR UN CORREO
 PÚBLICO Y UNIVERSAL DEL
 COLECTIVO STIDNA,
 CONVOCATORIAS,
 PUBLICACIONES



Nº 32 INVIERNO ' 97 - 98
 NÚMERO ESPECIAL EDGARDO-
 ANTONIO VIGO, LA PLATA
 (ARGENTINA) 1928-1997,
 "UN ARTE A REALIZAR" DE
 E. A. VIGO , "EDGARDO
 ANTONIO VIGO VOCACIÓN
 (OPCIÓN) DE LIBERTAD,
 CREANDO LA LIBERTAD, LA
 LIBERTAD ES UNA OPCIÓN"
 DE CLEMENTE PADÍN, "ACUSE
 DE RECIBO" DE G.E. MARX
 VIGO, "EL CIRCUITO
 MARGINAL, LA VIVIFICACIÓN DEL
 VERDADERO ART" DE RICARDO
 ALVAREZ MARTÍN,
 "EDGARDO ANTONIOVIGO ,
 LA ZONA VISUAL DE LA
 POESÍA ARGENTINA" DE LA
 REVISTA XUL DE BUENOS
 AIRES, CONVOCATORIAS,
 PUBLICACIONES



Nº 31 OTOÑO ' 97
 "EL OPERADOR VISUAL EN
 LA POESÍA EXPERIMENTAL"
 DE CLEMENTE PADÍN /
 "FOGONAZOS" DE LUIS
 NAVARRO / "ANTOLOGÍA DE
 TEXTOS" / "DESGLIZAMIENTO
 MERZ, Nº 1 - EN AUSENCIA DE
 CENTRO- " DE GUILLEM
 CATALÁ / CONVOCATORIAS /
 PUBLICACIONES /
 EXPOSICIONES / LIST OF
 EXPERIMENTAL POETRY / ART
 MAGAZINES DE SPENCER
 SELBY...



Nº 30 JULIO-SETIEMBRE ' 97
 "LA RED DE ARTE POSTAL
 EN LOS NOVENTA"DE JOHN
 HELD, JR. / "PINTURAS-
 RELIEVE MADÍ - GIRABLES Y
 TRANSFORMABLES" DE
 LADISLAO PABLO GYÖRI / "LA
 DAMA (DE ELCHÉ) ENTRA EN
 EL ARTE POSTAL" DE JUAN
 LLORENS / JORNADES D´ART
 POSTAL EN BARCELONA / "LA
 HUELGA DE ARTE : LINEAS DE
 APOYO A LA POSICIÓN DE
 CLEMENTE PADIN PUBLICADA
 EN P.O.BOX" DE HANS



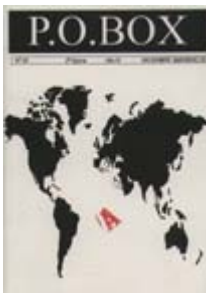
BRAUMÜLLER /
 CONVOCATORIAS / LA
 CENSURA EN CORREOS / "EL
 MAIL ART" DE JOSÉ LUIS
 CAMPAL / PUBLICACIONES
 RECIBIDAS.

Nº 29 MAYO-JUNIO ' 97
 "LA RED DE ARTE POSTAL
 EN LOS OCHENTA" DE JOHN
 HELD, JR. / "ALGUNA OTRA
 PROPUESTA ALTERNATIVA" DE
 EDGARDO A.
 VIGO / "DIFICULTADES
 METODOLÓGICAS EN EL
 EXAMEN DE LA POESÍA
 EXPERIMENTAL" DE
 CLEMENTE PADÍN / "ARTES
 TELEMÁTICAS: NUEVOS
 ANZUELOS PARA LA LIBERTAD,
 NUEVAS TÉCNICAS DE
 CLAUSURA PARA LA REFLEXIÓN
 " DE ANTONIO
 ORIHUELA. / CONVOCATORIAS /
 PUBLICACIONES

Nº 27 MARZO-ABRIL ' 97
 "PERFORMANCE: LA ESENCIA
 DE LOS SENTIDOS" DE
 FERNANDO AGUIAR / "CAD Y
 ESCULTURA" DE LADISLAV P.
 GYÖRI / "SOBRE LA HUELGA DE
 ARTE 1990-1993" KAREN
 ELIOT ENTREVISTADA POR
 SCOTT MACLEOD (1989) -
 EXTRAÍDO DE "KAREN ELIOT
 HOME PAGE" / "NEOISMO,
 PLAGIARISMO & PRAXIS" DE
 STEWART HOME CON LOS
 ARTICULOS "EL DESEO EN
 RUINAS - EL ARTE DE LA
 IDEOLOGÍA Y LA IDEOLOGÍA
 DEL ARTE- BAJO LOS
 GUIJARROS, LAS CLOACAS -
 DE DADÁ A LA LUCHA DE
 CLASES- DEL AUTOR A LA
 AUTORIDAD- LA
 COLOCACIÓN DEL ARTISTA
 Y EL FIN DEL ARTE- EL
 NEOISMO-LAS HUELGAS
 DE ARTE-LA HUELGA DE
 ARTE 1990- 1993/ "RAY
 JOHNSON: UN ZAPATISTA
 EN GREENWICH" DE
 LUTHER BLISSETT/
 "ONTOLOGÍA
 GUERRILLERA" ENTREVISTA
 A STEWART HOME POR FABIO
 ZUCHELLA/ PUBLICACIONES
 RECIBIDAS.



Nº 26 1/2 FEBRERO ' 97
 "DERRIBAR LA CULTURA
 FORMAL Y KAREN ELIOT "
 DE STEWART HOME / "EL
 SENTIDO DE LA HUELGA DE
 ARTE " DE CLEMENTE PADIN /
 "FOTOCOPIANDO EL ARTE " DE
 GABRIEL MARTÍN /
 PUBLICACIONES /
 CONVOCATORIAS.



Nº 25 DICIEMBRE ' 96 -
 ENERO ' 97
 "SOBRE LA HUELGA DE
 ARTE 2000-2001" LUTHER
 BLISSETT & KAREN ELIOT &
 MONTY CATSIN / BIBLIOZINE
 CHECKLIST - EL ZINE DE
 BIBLIOGRAFÍA DE JOHN HELD /
 "SOBRE LA HUELGA DE
 ARTE" DE STEWART HOME /
 "PAISAJE DE BOLSILLO" DE
 GABRIEL MARTIN / "POEMAS
 VISUALES Y POESÍA VISUAL-
 EXPERIMENTALISMO LA
 TRANSITIVIDAD DE V(L)ER" DE
 HUGO PONTES / "CONTRA EL
 TIEMPO DE SILENCIO" DE
 ANTONIO ORIHUELA / ...



Nº 24 OCTUBRE-NOVIEMBRE '
 96
 "VIGENCIA DE LA HUELGA DE
 ARTE" DE CLEMENTE PADÍN /
 "LA OBRA DE ARTE EN LA
 ÉPOCA DE SU
 REPRODUCTIBILIDAD
 ELECTRÓNICA" DE LUIS
 NAVARRO / DOSIER MUMIA
 ABU-JAMAL / DECLARACIÓN
 DEL CHOPO - 1996 V BIENAL
 INTERNACIONAL DE POESÍA
 VISUAL _EXPERIMENTAL /
 "MANIFIESTO ARTISTICO" DE
 NELO VILAR / PUBLICACIONES
 / CONVOCATORIAS



Nº 23 SETIEMBRE-OCTUBRE '
 96
 "DEL LENGUAJE VISUAL AL
 LIBRO OBJETO" DE ANTONIO
 GÓMEZ / REPRODUCCIÓN
 FACSIMIL DEL ZINE ÉPHEMERA
 EDITADO POR ULISES CARRIÓN
 / "CLEMENTE PADÍN.AGA
 ROSSI- MAIL ART-INISMO" DE
 ANTONIO ORIHUELA /
 "MANUAL PRÁCTICO PARA
 ORGANIZAR UNA EXPOSICIÓN
 DE MAIL ART" DE MERZ MAIL



Nº 22 AGOSTO-SEPTIEMBRE ' 96
 SPENCER SELBY - LISTA DE
 PUBLICACIONES DE POESÍA Y
 MAGAZINES DE ARTE /
 CONVOCATORIAS



Nº 21 1/2 VERANO ' 96
 "HACIA EL DOMINIO DIGITAL"
 DE LADISLAO P. GYÖRI /
 "LETTERA APERTA A ZERO IN
 CONDOTTA " DE LUTHER
 BLISSET / "PRIMO DE MAGGIO
 NEOISTA" LUTHER BLISSETT /
 "EL CASO CLEMENTE PADÍN
 SOBRE AL ARTICULO DE LA
 REVISTA BENERICE DE AGA-
 ROSSI" CLEMENTE PADÍN /
 CONVOCATORIAS /
 PUBLICACIONES.



Nº 20 MAYO-JUNIO ' 96
 "CRITERIOS PARA UNA POESÍA
 VISUAL " DE LADISLAO PABLO
 GYÖRI / III ENCUENTRO DE
 EDITORES INDEPENDIENTES



Nº 18 MARZO-ABRIL ' 96
 "V BIENAL INTERNACIONAL DE
 POESÍA VISUAL-
 EXPERIMENTAL GUILLERMO
 DEISLER - MANIFIESTO
 FIRMADO POR VARIOS
 AUTORES / "INTERVISTA A LE
 FORBICI DI MANITÙ / "NOTAS
 ENOTRNO A LA POESÍA" DE
 ROSANA POPELKA /
 "MANIFIESTO INTERNACIONAL
 DE PINTURA POR CORREO" DE
 CORPÀ / SPENCER SELVY -
 LIST O EXPERIMENTAL

SECCIONES DE MAIL MERTZ

Entre las secciones de site encontramos una zona dedicada a la poesía experimental, además de otras relacionadas con el libro objeto, la Poesía Fonética, monografías de artistas como Kurt Schwitters o Eduardo A. Vigo, poeta visual recientemente fallecido, etc.

RELACION DE SECCIONES CONTENIDOS Y AUTORES:

MAIL ART/ARTE POSTAL

Exposición American Gothic
El Arte Correo en la encrucijada Clemete Padín
Informe sobre Arte Postal Guy Bleus
Una introducción sobre arte e intercambio Guy Bleus
El *Mail Art* José Luis Campal
Tres Ensayos sobre Arte Correo JohnHeld,Jr.
El arte correo en latinoamérica Clemente Padín
El arte correo a finales de siglo Clemente Padín
Consideraciones entorno al *Mail Art* Lourdes Cirlot
Futurismo Postal Vittorio Bacelli
Enter Networld Vittore Baroni
Fax Art Guy Bleus
Electrografía y copy-art José Luis Campal
Xerografía - un recurso del arte postal Hugo Pontes
Estampaciones en Flux John Held, Jr.
ArtisellosJas. W. Felter
Pequeño es bello (sellos de artista) Vittore Baroni
Una ojeada a las revistas ensambladas José Luis Campal
Dimensiones reducidas del arte , los Artistamp José Luis Campal
El network: la red internacional de poetas Clemente Padín
Mostra de Tramesa Postal Alt Penedes - Montse Juvé
Brain Cell Ryosuke Cohen
Poemas por correo Antonio Gómez
Trabajos visuales de Ray Johnson
Entrevista a Merz Mail Industrias Mukuerpo
Entrevista a Clemente PadínRuud Janssen
Arte Postal - Entrevista a Clemente Padín - Sublevarte
Entrevista a Edgardo A. Vigo Ruud Janssen
De Dada a DIY (breve historia de la cultura alternativa) John Held, jr.
Mail Art Show Hommage à Kurt Schwitters - Merz Mail
No más obras maestras Karen Eliot
Publicaciones de *Mail Art*, poesía, etc
Exposiciones/convocatorias en España
Dead Mail-Artists, Proyectos TAM

P.O.BOX (MAGAZINE)

Índice de todos los números editados

598 (MAGAZINE)

Índice de los números editados

POESÍA EXPERIMENTAL/LIBROS DE ARTISTA

Poesía Experimental
Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte - José Luis Campal
Dificultades metodológicas en el examen de la poesía experimental - Clemente Padín
Vanguardia y experimentación poética Clemente Padín
La poesía experimental en Latinoamérica -Clemente Padín
El operador visual en la poesía experimental Clemente Padín
Verso libre & Libertad para el verso Nel Amaro
Contra la folklorización de la Vanguardia, para un arte como práctica de la vida cotidiana: fragmentos de poética Antonio Orihuela

Ver tambien las Páginas de Edgardo Antonio Vigo
Libros de artista
Del lenguaje visual al libro objeto - Antonio Gómez
El libro de artista - José Emilio Antón
AEIOU - José Emilio Antón
El nuevo arte de hacer libros - Ulises Carrión

KURT SCHWITTERS

Mail Art Show Hommage à Kurt Schwitters - Merz Mail
Anna Blume (deutsch, plattdeutsch, svensk, français, english, nederlands, català y castellano, português, italiano),
Ursonate
Ribble Bobble Pimlico
London Onion
Poema Simultaneo
Opinion

POESÍA FONÉTICA

Las vanguardias históricas
Raoul Hausmann ; Kp`erium
Raoul Hausmann ; FMSBW
Paul Scheerbart ; Kikakoku
Christian Morgenstern ; Das Große Lalula
Christian Morgenstern ; Poema fónico
Man Ray ; La canción nocturna del pez
Hugo Ball ; Gadgi beri bimba
Hugo Ball ; Karawane
T. Tzara, M. Janco, R. Huelsenbeck ; L' amirall cherche une maison à louer

EDGARDO ANTONIO VIGO

Acuse de recibo G.Marx Vigo
Edgardo Antonio Vigo, vocación libertaria Clemente Padín
Entrevista de Ruud Janssen con Edgardo Antonio Vigo
Edgardo Vigo : La zona visual de la poesía argentina
Alguna otra propuesta alternativa Edgardo A. Vigo
Mi manera de "armar" a Damaso Orgaz - Edgardo A. Vigo

HUELGA DE ARTE

2000-2001 Huelga de Arte (Comité de Artistas Contra el Arte)
Las Huelgas de Arte (Industrias Mikuerpo)
Por una huelga espectacular (Luther Blissett)
El trabajo en "lo echado a perder" (Declaraciones de Luther Blissett sobre la Huelga de Arte 2000-2001)
Sobre la Huelga de Arte Barcelona-Madrid 2000 & 2001 (Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Catsin)
Derribar la cultura formal(Stewart Home)
Sobre la Huelga de Arte 1990-1993(Stewart Home)
Sobre la Huelga de Arte(Bob Black)
Artistas del mundo, abandonad la producción ahora (Von Beetfarmer, DeBoring, Vanaygum, & Poe)
Algunas razones para decir sí a la huelga de arte (J.Seafree)
Okupación Global (Karen Eliot)
La Huelga de Arte - Clemente Padín
Arte en el borde - Salome Plasencia

NEOISMO

Neoismo, Plagiarismo y Praxis de Stewart Home
Karen Eliot, Derribar la cultura formal, El deseo en ruinas, El arte de la ideología y la ideología del arte,
Bajo los guijarros las cloacas, De Dada a la lucha de clases, Del autor a la autoridad, La colocación del
artista y el fin del arte, El Neoismo, Las huelgas de arte, La huelga de arte 1990 –1993

LUTHER BLISSETT

Cómo atacué a "Chi l'ha visto?"
¿Qué demonios es el Proyecto Luther Blissett?
Mondo Mitomare 1994-96
Luther Blissett en España (viuda de Blissett)
La jugarreta: Cómo convertí un asalto corporativo al nombre múltiple en una magnífica bURLa a Mondadori
Satán y los pedófilos bailan tecno en *Internet*
Las películas de Luther Blissett
¿Todos o nadie? Nombres múltiples, personas imaginarias, mitos colectivos
Ray Johson un zapatista en Greenwich
Pánico en el ordenador
Es el momento de sabotear los medios de comunicación
Luther Blissett Mitología
El evangelio según Judas
¡A cada tiempo su arte! Solidaridad con Piero Cannata
EntarteteKunst (boletín en castellano)
Otras páginas de Luther Blissett - enlaces
Luther Francone
Who the fuck is Luther Blissett

ZONA TEMPORALMETE AUTONOMA (TAZ)

INMEDIATISMO - Radio Sermonettes - Hakim Bey
Prólogo - Anarquía ontológica en pocas palabras, Inmediatismo, El Tong, Inmediatismo vs. capitalismo, Involución, Imaginación, Lascaux
Vernissage, "Visión cruda", Un Potlatch inmediatista, Silencio, Crítica del oyente, Addenda - TAZs permanentes

El terrorismo poético de Hakim Bey Zewx Kevorkian

CAOS: Los pasquines del anarquismo ontológico Hakim Bey
Caos, Terrorismo poético, Amour Fou, Niños Salvajes, Paganismo, Sabotaje del arte, Los Asesinos, Pirotecnia, Mitos de Caos, Pornografía, Crimen, Brujería, Publicidad

Comunicados de la Asociación de la anarquía ontológica
Comunicado n°; 1 (primavera 1986):
i. Consignas y lemas para graffiti en el metro y demás propósitos
ii. Algunas ideas poético-terroristas que aún languidecen tristemente en el reino del "arte conceptual"
Comunicado n°; 2: El bolo memorial kallikak y ashram del caos: una propuesta
Comunicado n°; 3: Número de haymarket
Comunicado n°; 4: El fin del mundo
Comunicado n°; 5: "el sadomasoquismo intelectual es el fascismo de los ochenta; la vanguardia come mierda y le gusta"
Comunicado n°; 6:
i. Apocalipsis de salón: "teatro secreto"
ii. Asesinato-guerra-hambre-codicia
Comunicado n°; 7: paleolitismo psíquico y alta tecnología: una toma de posición
Comunicado n°; 8: la teoría del caos y la familia nuclear
Comunicado n°; 9: doble inmersión catilinaría
Cristianismo
Abortistas-Antiabortistas
Comunicado n°; 10: la sesión plenaria publica nuevas denuncias se esperan purgas
Comunicado n°; 11: arenga de las fiestas número especial sobre la alimentación; ¡abajo lo light!
Comunicado especial de halloween: la magia negra como acción revolucionaria
Comunicado especial: la AAO anuncia purgas en el movimiento del caos
Anarquía post-anarquismo
Corona negra y rosa negra: anarcomonarquía y anarcomisticismo
Instrucciones del kali yuga
Contra la reproducción de la muerte
Sonora denuncia del surrealismo
Por un congreso de religiones raras
La tierra hueca

Nietzsche y los Derviches
Resolución para los 90:¡¡¡;boicot a la cultura policial!!

Zona Temporalmente Autónoma
Utopías piratas, Esperando la revolución, La psicotopología de la vida cotidiana, La red y la WEB, Nos vamos a Croacia, La música como principio organizativo, La voluntad de poder desaparecer, Ratoneas en la Babilonia de la información

ZINES Y PUBLICACIONES

Lista de zines y publicaciones

RADIO PICA

ARTSTRIKE en Radio Pica

OTROS ARTICULOS

La realidad es asimétrica J. Seafree

EDITORES INDEPENDIENTES

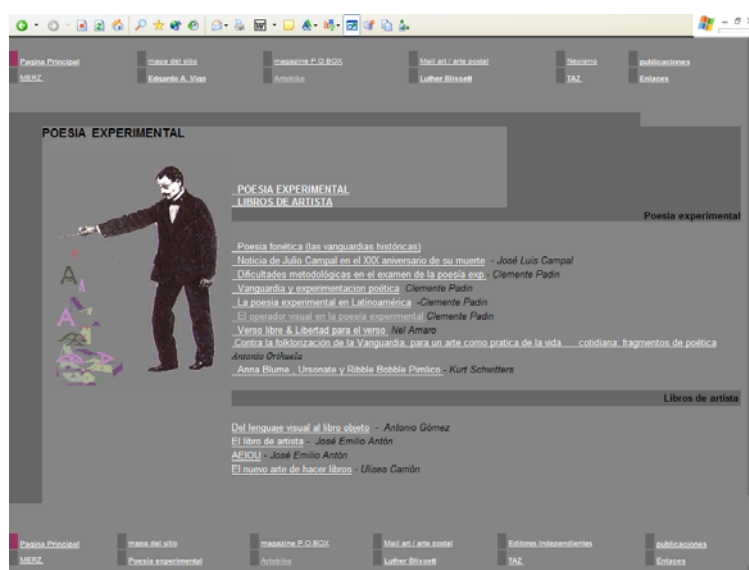
Encuentro Internacional de Editores Independientes

INDICE DE AUTORES

Amaro, Nel; Verso libre & Libertad para el verso
Antón, José Emilio ; AEIOU
Antón, José Emilio ; El libro de artista
Bacelli, Vittorio ; Futurismo Postal
Ball, Hugo ; Gadgi beri bimba
Ball, Hugo ; Karawane
Baroni, Vittore; Enter Networld
Baroni, Vittore; Pequeño es bello (sellos de artista)
Bey, Hakim; CAOS: Los pasquines del anarquismo ontológico
Bey, Hakim; Comunicados de la Asociación de la anarquía ontológica
Bey, Hakim; INMEDIATISMO - Radio Sermonettes
Bey, Hakim; Zona Temporalmente Autónoma
Black, Bob; Sobre la Huelga de Arte
Bleus, Guy ; Fax Art
Bleus, Guy ; Informe sobre Arte Postal
Bleus, Guy ; Una introducción sobre arte e intercambio
Blissett, viuda de; Luther Blissett en España
Blissett, Luther;¿Qué demonios es el Proyecto Luther Blissett?
Blissett, Luther;Mondo Mitomare 1994-96
Blissett, Luther;Cómo atacué a "Chi l'ha visto?"
Blissett, Luther;La jugarreta:Cómo convertí un asalto corporativo al nombre múltiple en una magnífica bURLa a Mondadori
Blissett, Luther;Satán y los pedófilos bailan tecno en *Internet*
Blissett, Luther;Las películas de Luther Blissett
Blissett, Luther;¿Todos o nadie?Nombres múltiples, personas imaginarias, mitos colectivos
Blissett, Luther; El evangelio según Judas
Blissett, Luther; ¡;A cada tiempo su arte! Solidaridad con Piero Cannata
Blissett, Luther; El trabajo en "lo echado a perder" (Declaraciones de Blissett, Luther sobre la Huelga de Arte 2000- 2001)
Blissett, Luther; Es el momento de sabotear los medios de comunicación
Blissett, Luther; Blissett, Luther Mitología
Blissett, Luther; Luther Francone
Blissett, Luther; Pánico en el ordenador
Blissett, Luther; Por una huelga espectacular
Blissett, Luther; Ray Johson un zapatista en Greenwich
Blissett, Luther; Who the fuck is Blissett, Luther
Blissett, Luther & Karen Eliot & Monty Catsin; Sobre la Huelga de Arte Barcelona-Madrid 2000 & 2001
Campal, José Luis ; El *Mail Art*
Campal, José Luis ; Electrografía y copy-art

Campal, José Luis ;Una ojeada a las revistas ensambladas
Campal, José Luis ;Dimensiones reducidas del arte , los Artistamp
Campal, José Luis ; Noticia de Julio Campal en el XXX aniversario de su muerte
Carrión, Ulises; El nuevo arte de hacer libros
Cirlot,Lourdes ; Consideraciones entorno al *Mail Art*
Cohen, Ryosuke ; Brain Cell
Comité de artistas Contra el Arte; 2000-2001 Huelga de Arte
Eliot, Karen ; No más obras maestras
Eliot, Karen ; Okupación Global
Entartete Kunst; EntarteteKunst (boletín en castellano)
Felter, Jas W. ; Artisellos
Gómez, Antonio ; Del lenguaje visual al libro objeto
Gómez, Antonio ; Poemas por correo
Hausmann, Raoul ; Kp`erium
Hausmann, Raoul ; FMSBW
Held, Jr., John ; De Dada a DIY (breve historia de la cultura alternativa)
Held, Jr.,John ; Estampaciones en Flux
Held, Jr.,John ; Tres Ensayos sobre Arte Correo
Home, Stewart; Derribar la cultura formal
Home, Stewart; Neoismo, Plagiarismo y Praxis
Home, Stewart; Sobre la Huelga de Arte 1990-1993
Industrias Mikuerpo; Las Huelgas de Arte
Industrias Mukuerpo ; Entrevista a Merz Mail
Janssen, Ruud; Dead Mail-Artists,
Janssen, Ruud; Entrevista a Clemente Padín
Janssen, Ruud; Entrevista a Vigo, Edgardo Antonio
Juvé, Montse ; Mostra de Tramesa Postal Alt Penedes
Kevorkian, Zewx ; El terrorismo poético de Bey, Hakim
Merz Mail; Las vanguardias históricas
Merz Mail ; *Mail Art* Show Hommage à Kurt Schwitters
Morgenstern, Christian ; Das Große Lalula
Morgenstern, Christian ;Poema fónico
Orihuela, Antonio; Contra la folklorización de la Vanguardia, para un arte como pratica de la vida cotidiana: fragmentos de poética
Padín, Clemente ; El Arte Correo en la encrucijada
Padín, Clemente ; Edgardo Antonio Vigo,vocación libertaria
Padín, Clemente; El arte correo a finales de siglo
Padín, Clemente; El network: la red internacional de poetas
Padín, Clemente; Dificultades metodológicas en el examen de la poesía experimental
Padín, Clemente ; El arte correo en latinoamérica
Padín, Clemente ; El operador visual en la poesía experimental
Padín, Clemente ; La Huelga de Arte
Padín, Clemente ; La poesía experimental en Latinoamérica
Padín, Clemente ; Vanguardia y experimentacion poética
Plasencia, Salomé; Arte en el borde
Pontes, Hugo; Xerografía - un recurso del arte postal
Ray, Man ; La canción nocturna del pez
Revista XUL; Edgardo Vigo : La zona visual de la poesía argentina
Scheerbart, Paul ; Kikakoku
Schwitters, Kurt ; Anna Blume
Schwitters, Kurt; London Onion
Schwitters, Kurt; Opinion
Schwitters, Kurt; Poema Simultaneo
Schwitters, Kurt; Ursonate
Schwitters, Kurt; Ribble Bobble Pimlico
Seafree, J.; La realidad es asimétrica
Seafree, J.; Algunas razones para decir sí a la huelga de arte
Sublevarte ; Arte Postal - Entrevista a Padín, Clemente
T. Tzara, M. Janco, R. Huelsenbeck ; L' amirall cherche une maison à louer
Vigo, Edgardo Antonio ; Alguna otra propuesta alternativa
Vigo, Edgardo Antonio; Mi manera de "armar" a Damaso Orgaz
Vigo, Edgardo Antonio y G.Marx ; Acuse de recibo
Von Beetfarmer, DeBoring, Vanaygum,& Po) ; Artistas del mundo, abandonad la producción ahora

Imagen 26. Mertz mail



Sites relacionados con la literatura

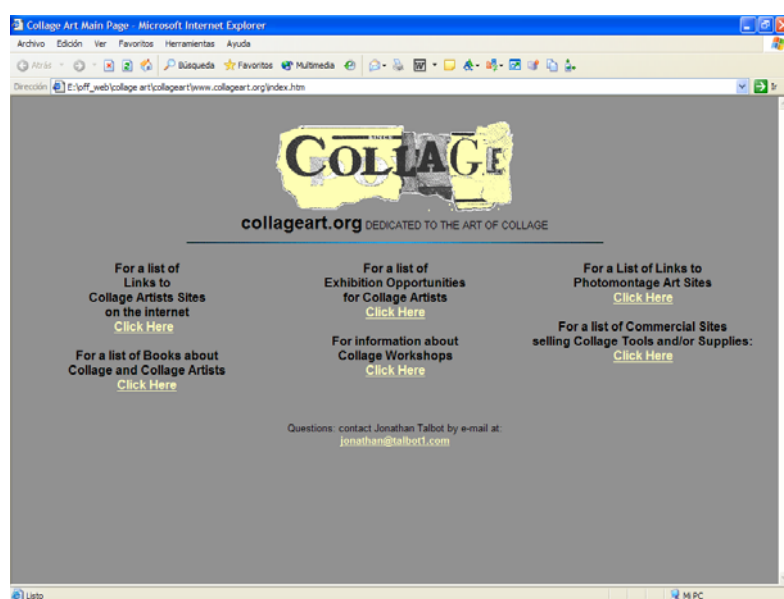
Sites temáticos relacionados transversalmente con la PV

Existen multitud de editores que se relacionan transversalmente con los contenidos de la poesía visual, ya por centrarse en mecánicas de producción asociadas tradicionalmente a esta, como el collage, bien por situarse conceptualmente cercano a sus practicas, como Fluxus y sus planteamientos neo.dadaístas

Collage

www.collageart.org/index.htm

Imagen 27. Collage



CONTENIDOS

Web Log, con direcciones / links de creadores y proveedores relacionados con el collage

Links to Collage Artists Sites on the Internet

Books about Collage and Collage Artists

Exhibition Opportunities for Collage Artists

Information about Collage Workshops

Photomontage Art Sites

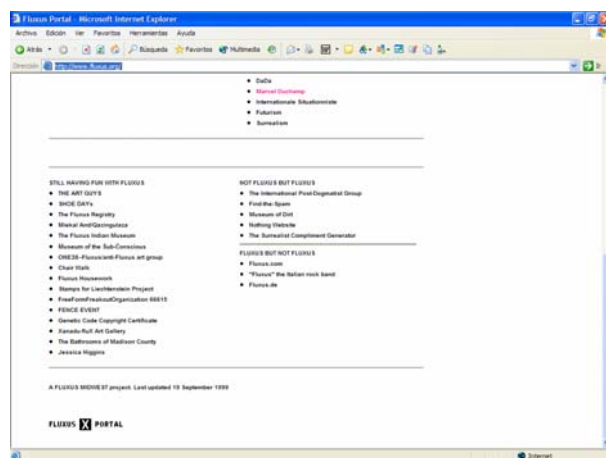
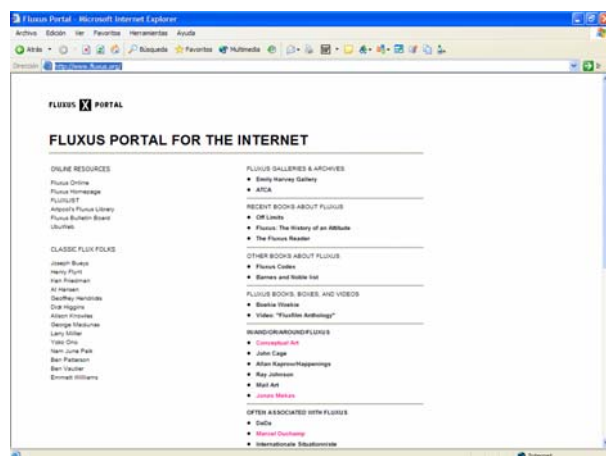
Commercial *Sites* selling Collage Tools and/or Supplies

Fluxus

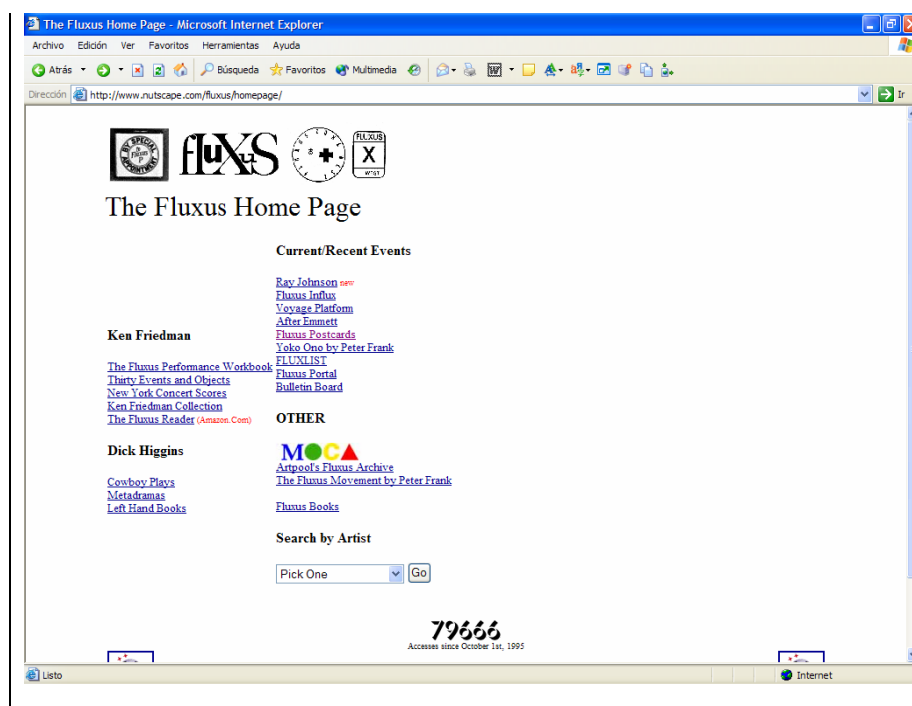
<http://www.fluxus.org/>

Imagen 28. Fluxus

A FLUXUS MIDWEST PROJECT. LAST UPDATED 19 SEPTEMBER 1999



[HTTP://WWW.NUTSCAPE.COM/FLUXUS/HOMEPAGE/](http://www.nutscape.com/fluxus/homepage/)

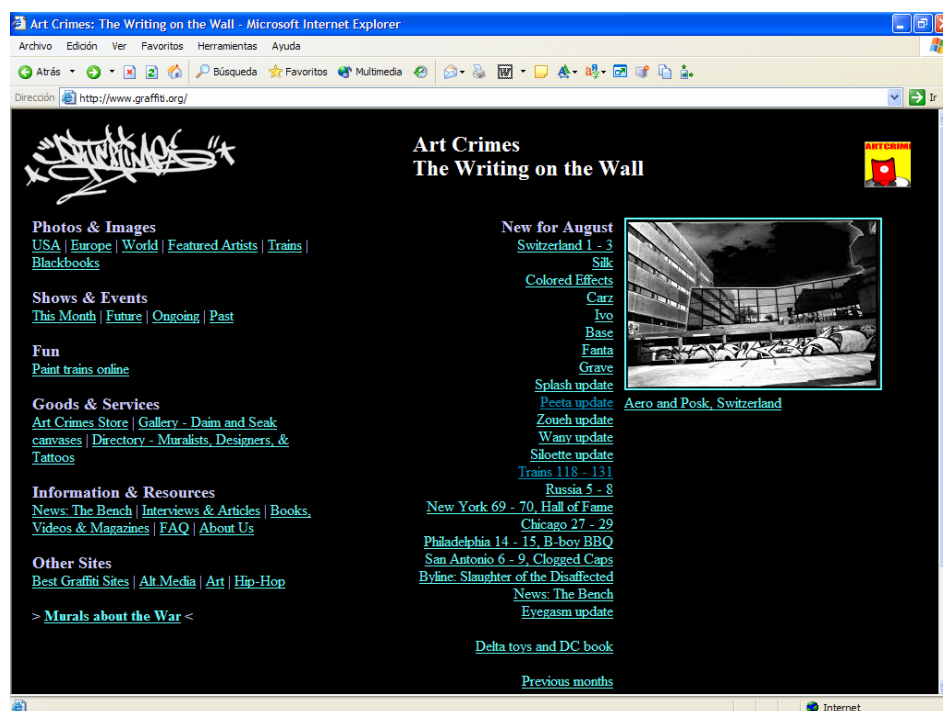


Graffiti, Art Crimes. The Writing on the Wall

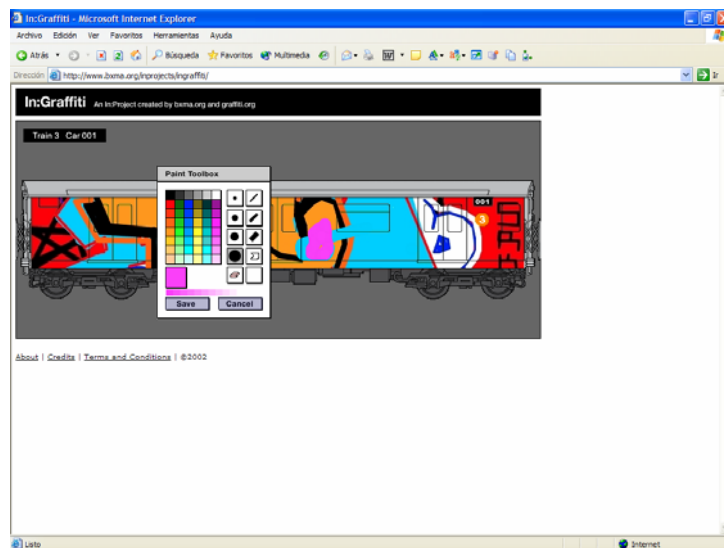
<http://www.graffiti.org/>

Página dedicada a los creadores de graffitis, con directorio de artistas y países, links, y propuestas de interacción participativas, como la de "pintar" un tren "on line".

Imagen 29. Graffiti, Art Crimes



[HTTP://WWW.GRAFFITI.ORG/](http://www.graffiti.org/)



[HTTP://WWW.BXMA.ORG/INPROJECTS/INGRAFFITI/](http://www.bxma.org/projects/ingraffiti/)

IN: GRAFFITI, AN IN:PROJECT BROUGHT TO YOU BY THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS AND ART CRIMES.

THIS PROJECT GIVES EVERYONE A VIRTUAL TASTE OF GRAFFITI: AN INTERNATIONAL URBAN ART FORM. PAINT, COMMENT OR SIMPLY LOOK AT WHAT PEOPLE ARE MAKING.

CREDITS

THIS PROJECT IS A CREATED VIA A PARTNERSHIP BETWEEN
 THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS AND ART CRIMES.

THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS WOULD LIKE TO THANK THE SBA
 FOR MAKING THIS POSSIBLE.

THIS IN:PROJECT WAS DESIGNED AND DEVELOPED BY FLAT.

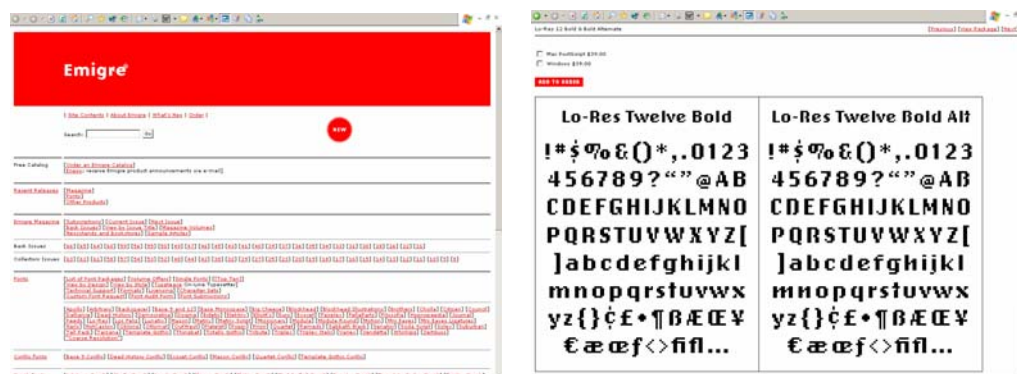
Diseño y tipografía

Publicaciones relacionadas con autores o disciplinas, que han estado en relacion paralela con las propuestas de la PV desde su inicio.

Emigre

<http://www.emigre.com/>

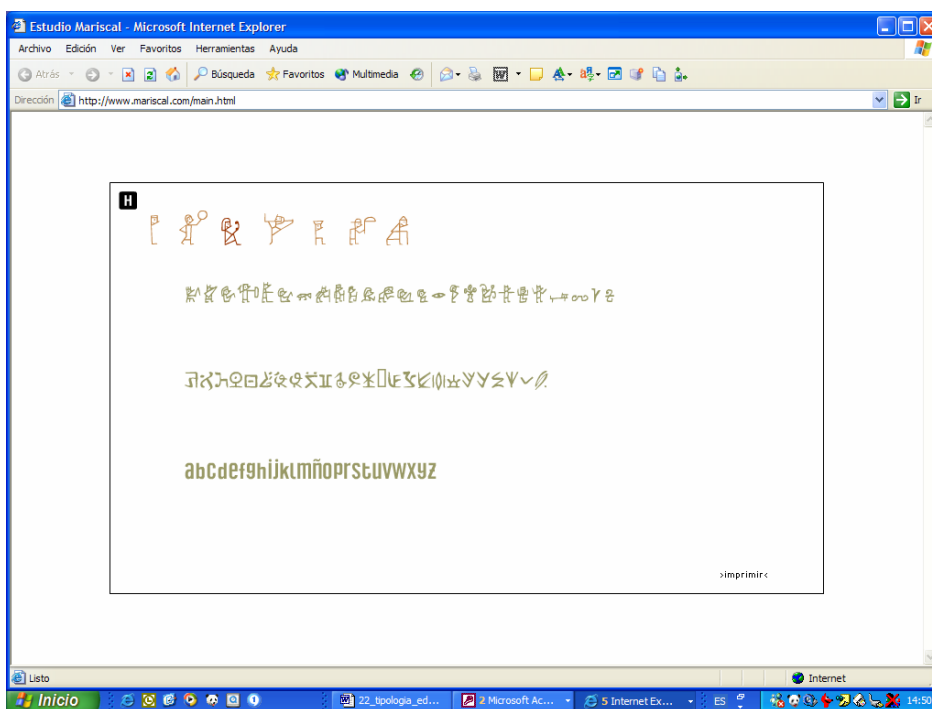
Imagen 30. Emigre



Mariscal

Ponemos como ejemplo el desarrollo de una tipografía icónica, realizado por Mariscal en su Web, <http://www.mariscal.com/main.html>

Imagen 31. Alfabeto de Mariscal



[HTTP://WWW.MARISCAL.COM/MAIN.HTML](http://www.mariscal.com/main.html)

Caligrafía

Calligraphy of the Masters

<http://www.chinapage.com/callig1.html>

Imagen 32. Calligraphy of the Masters. [Li Bai][Li Po]



Versiones en Red de otras publicaciones

La red es frecuentemente una salida mediática complementaria de proyectos editoriales cuyo origen son las publicaciones impresas. Ejemplos de estos casos los tenemos en Kaldron, D(ocks), o Texturas.

KALDRON

<http://www.concentric.net/~Lndb/ldhome.htm>

On-Line Home of North America's longest running visual poetry magazine's, hosted by Light and Dust.

NOTAS DEL EDITOR

Kaldron 21/22 seems a good place to start from in this archive. By 1990 most serious visual poets in the U.S. practiced *Mail Art* at least part of the time, as a means of distributing work that was ruthlessly excluded from magazines and anthologies, and as a means of escaping some of the strictures (standard size; no color, etc.) of those zines and presses that printed visual poetry. And by 1990 *Mail Art* had become truly global, practiced by people living in right and left wing dictatorships as a means of thwarting censors, and connecting with other poets and artists in other places. The Visualog 3 show was hosted by Arternatives, who also funded Kaldron 21/22. Arternatives also funds the current Kaldron Wall project where many future exhibits will be shown before their documentation appears at this *site*.

In succeeding years we worked together on several Shadows Projects and other shows, but what started as a discussion of the possibilities of Kaldron in print has finally appeared as Kaldron On-Line.

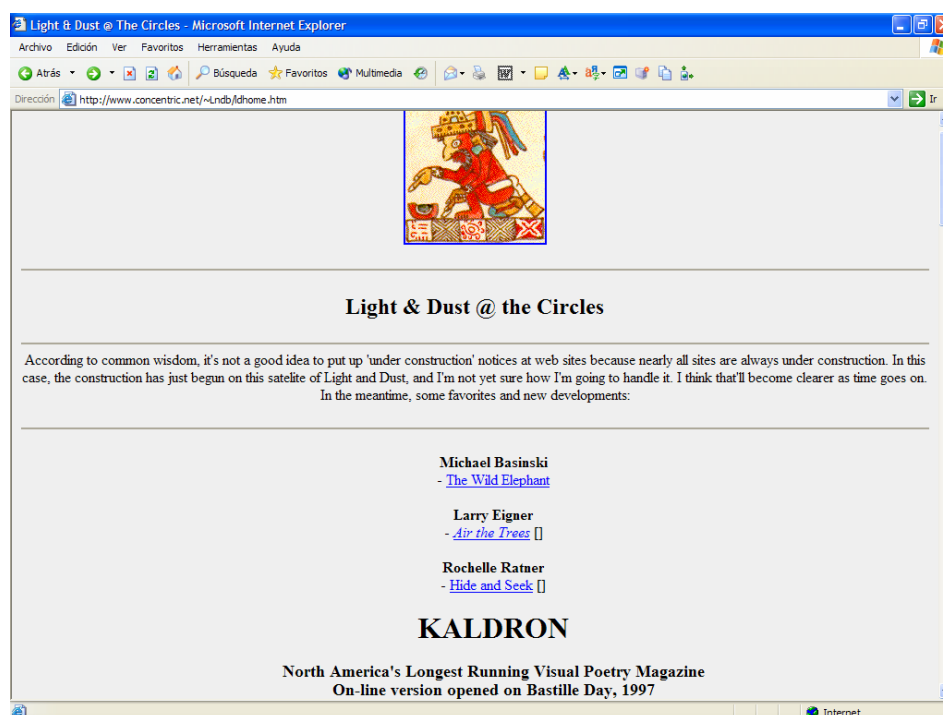
To view works from this issue of Kaldron, click on the highlighted names below. In some instances where larger works are presented, you'll first see a small thumbnail of the work. Click on that and you'll go to a larger version that won't be visible all at once on your screen, but will let you see the details that won't be visible in the thumbnails.

Karl Young

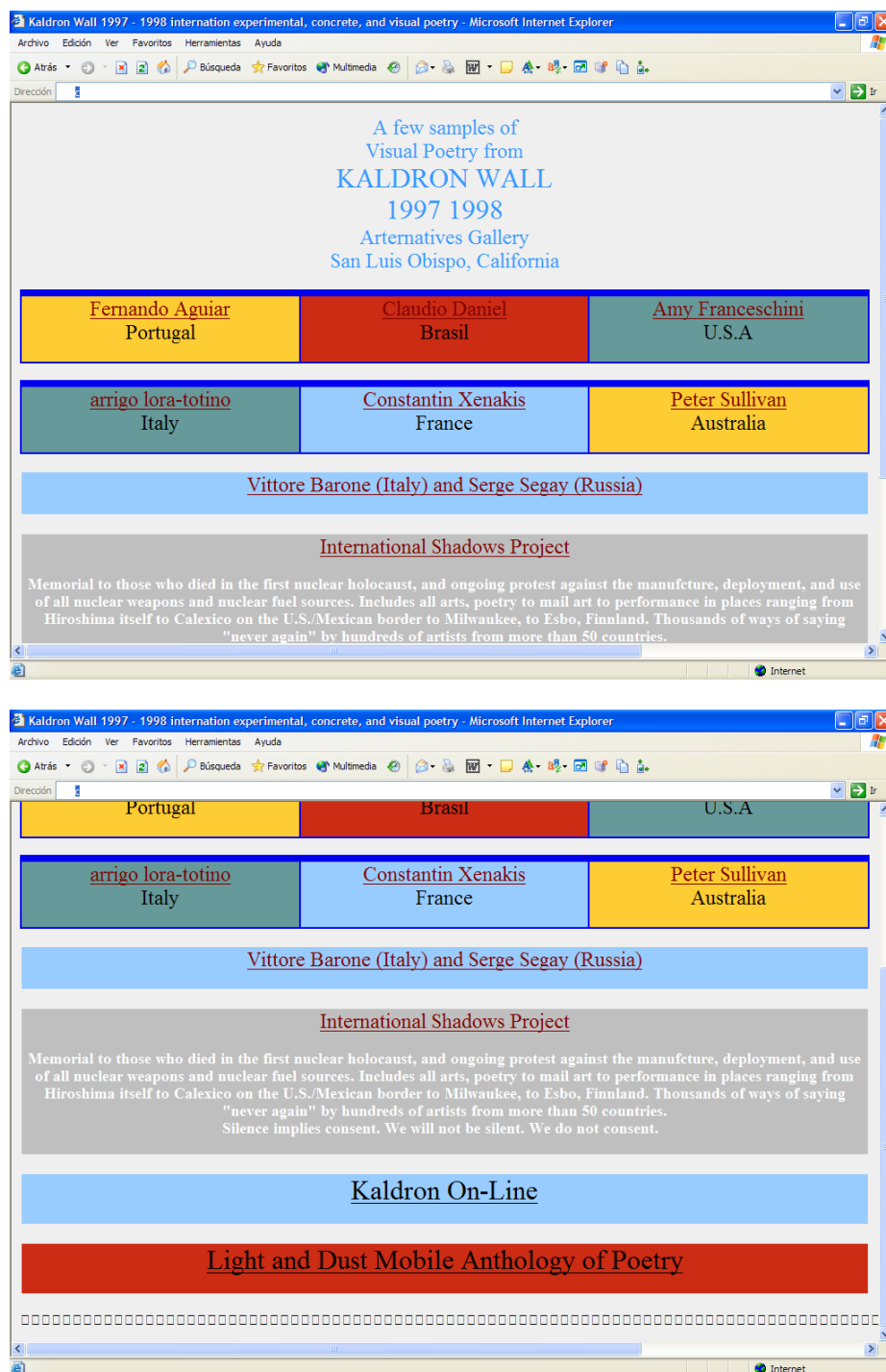
Imagen 33. KALDRON

NORTH AMERICA'S LONGEST RUNNING VISUAL POETRY MAGAZINE
ON-LINE VERSION OPENED ON BASTILLE DAY, 1997

ON-LINE VERSION EDITED BY KARL KEMPTON, HARRY POLKINHORN, AND KARL YOUNG



HTTP://WWW.THING.NET/~GRIST/L&D/WALL2.HTM



SECCION LIGHT & DUST

Light & Dust Anthology of Poetry

This *site* includes visual poetry and other work presented in whole or in part in graphics files. These are indicated by an asterisk (*) after the title, except where there is a graphic/non-graphic option. As with any literary *site*, make sure that your proportional and fixed font settings have been adjusted separately, and not both left on proportional as a default. There is some redundancy in the contents of this page and some of the semi-autonomous sections: some of the poetry in the author, genre, and geographical pages can be accessed from this index or from inside the pages. However, most of the work, including commentary and criticism, may only be accessed from the pages themselves. The *site* includes a number of complete books, many of them out of print, some published here for the first time. Since the *site* is an anthology

rather than a zine, special emphasis is placed on presenting writers as fully as possible, by whatever means available. Complete books are indicated by a set of brackets, [], after the title. A plus (+) indicates part of a book that does or will appear complete. If you'd like to look at shorter works at the moment, these may not suit you, and you'll find plenty of shorter entries at this *site*. If you're not in a hurry, hey, sit back with a good book.

AUTORES RECOPIRADOS

Charles Alexander

- *A Book of Hours*
- sections 7-16 of *arc of light/dark matter*

Antler

- Poems from *A Second Before It Bursts*

Avelino de Araujo

- Kaldron Survey *

Michael Basinski

- The Wild Elephant *
- Venedian Beseechers *
- The Coming of the Circles *
from the 6th Biennial, Mexico City
- Angel Peyes *

Carol Berge

- poems from *The Unexpected*

Jake Berry

- Sections 2 and 7 from *Species of Abandoned Light*
- the first and last pages of *Brambu Drezi, Book Two* *

John Brandi

- poems from *Shadow Play*

George Brecht

- A concise collection of Dances, Events, Puzzles edited by Márton Koppány.

Charles Cantalupo

- from *Anima/I Wo/man and Other Spirits*

Michael Castro

- The Man Who Looked Into Coltrane's Horn

Ira Cohen

- Poet's brains prove to be useful!

David Cole

- beginning of Kaldron Survey

Wanda Coleman

- poems from American Sonnets

Doris Cross *

- Kaldron Survey

Betty Danon

- Staves for the Hidden Sounds of Things *

Susy Delgado

- Ayvu Membyre - Hijo de aquel verbo - Offspring of the Distant Word []
- Susy Delgado writes in Guaraní, the Native American language of Paraguay, and more or less simultaneously works Spanish versions of them. Susan Smith Nash translates them into English. We present one of her books complete in the three languages.

Klaus Peter Dencker

- beginning of Kaldron Survey *

Stephen Dignazio

- poems from QU AT RA IN

Rose Drachler

- Burrowing In, Digging Out []

Mark DuCharme

- Infringement

Paul Dutton

- *so'nets*
- See also **The Prose Tattoo** in Group Efforts.

George Economou

- Philodemos translated by George Economou []
- *Landed Natures* []

Larry Eigner

- *Air The Trees* []

Barbara Einzig

- *What Follows Evening*
- *Robinson Crusoe; A New Fiction* []

Theodore Enslin

- 3 sequences from *The House of the Golden Windows*
- *The Weather Within* []

K.S. Ernst

- - Kaldron Survey *

Farnbauer Gábor

- *Az ibolya illata* *
- The Fragrance of Violet *

Evald Flisar - "Safari," from *Tales of Wandering*

Philip Foss
- poems from *The Excesses The Caprices*

John Ezra Fowler
- Appreciations and Observations A
Collection of 8 Sets of Poems, Cyber
and Lexical.
Relocated to this *site* from Grist On-
Line.

william I. fox
- 2 sequences from *silence & license*

Morgan Gibson
- from One Looks At One

Keiko Matsui Gibson
- *How Do You Like America & Other Poems*
[]

Ricardo Gonsalves
- Visual Poems *
from the 6th Biennial, Mexico City

Robert Grenier
- 10 pages from r h y m m s *
- for Larry Eigner * []
- GREETING and POND I * []

Bob Grumman
- MATHEMAKU 6 -12 *

Bob Harrison
- poems from *Darien*

Caren Heft
- openings from Turtle Bones - Book Art
*

Michael Heller
- *Accidental Center* []
- from *Knowledge*
- from *In The Buildded Place*

Scott Helmes
- visual poems from *Poems 1972 - 1977*
*

Dick Higgins
- *Metadramas*

Jack Hirschman
- from *Xibalba Arcane to the brave
fighters in Chiapas*

Geof Huth
- Ghostlight *

Maggie Jaffe
- from How The West Was One

Ronald Johnson
- Songs of the Earth
- The Book of the Green Man []

Kajino Kyuyo
- *Three Visual Poems* *

Bill Keith
- Selected Openings of Pictographs *

Karl Kempton
- 5 pages from Rune 4: Fabelz And Kriterz Off
The Mother's Tung *
- 4 Columns Supporting an Invisible Realm

Myung Mi Kim
- *The Bounty*

Basil King
- Three Sections from Mirage

David Knoebel
- More Joy * [Java Required]

Alison Knowles
- from *Bread & Water* *
- *Frijoles Canyon*

Márton Koppány
- three sequences from Vicious Circles In
Infinity
- Hibás körök a végtelenben
- When *
- Ha Majd *

A. Kruchonykh
- selected Visual poems, 1917 - 1921 *

Harris Lenowitz
- GEMATRIA 27 with Jerome Rothenberg

d.a.levy
- miniatures *
- *The Tibetan Stroboscope* *
- Selections from North American Book of the
Dead
for more, go to d.a.levy home page

Joel Lipman from the 6th Biennial,
Mexico City
- Kaldron Survey

Clark Lunberry
- StonePoems

Jackson Mac Low
- *9 Light Poems*
- I, II, IX, and X from *Words nd Ends from Ez*

Hassan Massoudy

- Kaldron Survey

Michael McClure

- Selections from Ghost Tantras.
- An Anthology of the Poetry of Michael McClure as selected by the Author
Contains poems from nearly all McClure's books, and an excerpt from his play, *The Beard*

For more, go to Michael McClure Home Page

Charles McClain

- Two Poems.

Stephen-Paul Martin

- Vortex Under Construction *
from the 6th Biennial, Mexico City

Gregg McGhee

- 5 Poems

David Meltzer

- *The Art / The Veil* (with graphics) []
- *The Art / The Veil* (text only) []
- *Bark: A Polemic* []
- *A Rent Tract for Lew Welch*

Philadelpho Menezes

- "Cliches" *

Susan Mernit

- from Tree Climbing

Paul Metcalf

- *Willie's Throw*
In Memory of Paul Metcalf

John Montoya

- 5 pages of little people, scrolled *

Joe Napora

- *Bloom / Blood* []

Susan Smith Nash

- *Candles by Starlight* -- A Selection of Work
- Those Who Are Bait *
from the 6th Biennial, Mexico City
- *Liquid Babylon* []

Denise Newman

- 2 segments of *On The Other Hand*

bpNichol

- from *Translating Translating Apollinaire*
- from *Sharp Facts* Variations on TTA 26 *
- from Art Facts; a book of contexts *
For more, go to bpNichol Home Page

Peter O'Leary

- Illuminations *

Toby Olson

- poems from *Home*
- *Aesthetics* []

Maureen Owen

- *The No-Travel Journals* []
- *A Brass Choir Approaches the Burial Ground* []
- from *Zombie Notes*
- from *Imaginary Income*
- from *AE: Amelia Earhart*

for more, go to Maureen Owen Homepage

Rochelle Owens

- Poems - *NOT BE ESSENCE THAT CANNOT BE* [] & selections from *I Am the Babe of Joseph Stalin's Daughter*
- "Part 3: Fire Clay" from *The Joe 82 Creation Poems*
for more, go to the Rochelle Owens Home Page

Clemente Padin

- Selections from *Visual Poems* *
- 4 Ways To Say NO! *Mail Art* by Clemente Padin. *

Kenneth Patchen

- Kaldron Survey. *

Carl Lynden Peters

- Seven Poems from *PM AD*

Paul Pines

- AFTER HOURS: 10 Jazz Poems

Charles Plymell

- Neal Cassady and other poems

Harry Polkinhorn

- *five poems*

Carl Rakosi

- *Hygieia, of Perspective*

Rochelle Ratner

- Pretext Series
- Hide and Seek * []

Sherry Reniker

- 10 poems from *GeoFrictions*

Janet Rodney

- *Cities (Alashka, Part 1)* with Nathaniel Tarn [] +
- *Road In (Alashka, Part 2)* with Nathaniel Tarn [] +
- *White/Out (Alashka, Part 3)* with Nathaniel Tarn [] +
- *The Forest (Alashka, Part 4)* with Nathaniel Tarn [] +
- *City of the Long Spring* from ORPHYDICE

- *Chameleon's Cadmium* (with graphics) []
- *Chameleon's Cadmium* (without graphics) []
- from *Crystals*

Marilyn R. Rosenberg

- *Shadowland* *
- *Scalembric* *
- *Stories of the Everyday Book Mobile.* *
- *Kaldron Survey Introduction*

Jerome Rothenberg

- from *Poland/1931*
- "The Holy Words of Tristan Tzara" from ABULAFIA'S CIRCLES
- *GEMATRIA 27* with Harris Lenowitz
- *The Leonardo Project*, 10 + 2 Poems *

Michael Rothenberg

- *Vows and Entertainment*

Próspero Saíz

- *A Selection of Poems*

Christy Sheffield Sanford

- *The Rockgarden of Love* *
- *Ocean Movement Study (Rhythms)* *
- *175 Clouds* - relocated to this *site* from *Grist On-Line*

Barry Silesky

- 4 poems from *The New Tenants*

Hugh Steinberg

- *While the Thunder Lasted I Felt Like God*

Carol Stetser

- *Kaldron Survey*

Ingrid Swanberg

- *Eight Poems*

Arthur Sze

- *The Silk Road*
- *Streamers*

John Taggart

- *Slow Song for Mark Rothko* and *Inside Out*

Nathaniel Tarn

- *Cities (Alashka, Part 1)* with Janet Rodney [] +
- *Road In (Alashka, Part 2)* with Janet Rodney [] +
- *White/Out (Alashka, Part 3)* with Janet Rodney [] +
- *The Forest (Alashka, Part 4)* with Janet Rodney [] +
- *The Great Odor of Summer*

Tod Thilleman

- *Wave Run*

Alicia Torres

- *Consideración de la rosa* (with English translation by Paddy Bushe).

John Tritica

- *Residence in the High Desert*

Amy Trussell

- 4 Poems

David UU

- *Poems from Chopped Liver*

Edgardo Antonio Vigo

- *Memorial*, with samples.
- *Texto Español a Postypographika.*

Rosmarie Waldrop

- *Nothing Has Changed* []

Marc Weber

- *48 Small Poems* []
- *Circle of Light*

Don Wellman

- *Two Poems from Fields*

Yamanaka Ryojiro

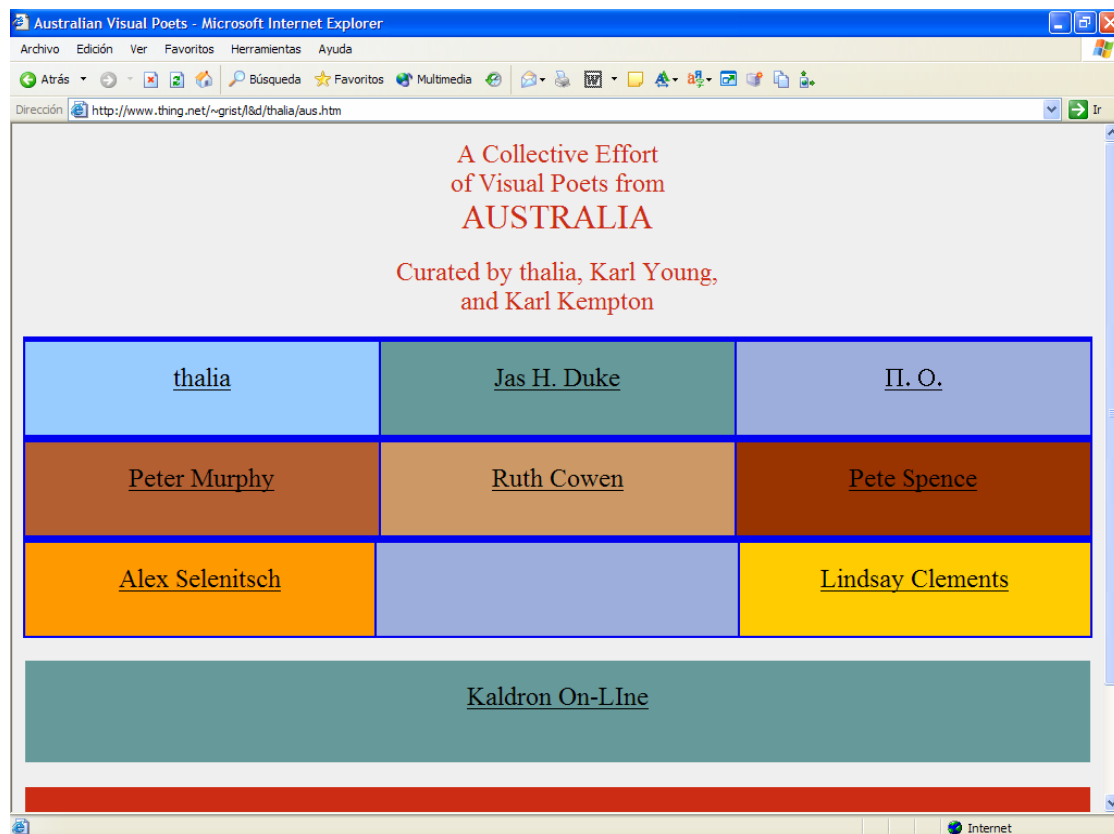
- *visual poems from Nothing Limits* *

Karl Young

- *Three, Hiroshima*
- *To Dream Kalapuya* []
- *Selections from Clouds Over Fortjade* * reed
- *Openings from Cried and Measured* *
- for more, go to Karl Young Home Page

Imagen 34. The thing.net, Kaldron, autores de Australia

[HTTP://WWW.THING.NET/~GRIST/L&D/THALIA/AUS.HTM](http://www.thing.net/~GRIST/L&D/THALIA/AUS.HTM)



E:\OFF_WEB\KALDRON\CONCENTRIC\C

D(ocks) /Akenaton

<http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/>

Revista clásica francesa en el ámbito de la poesía experimental

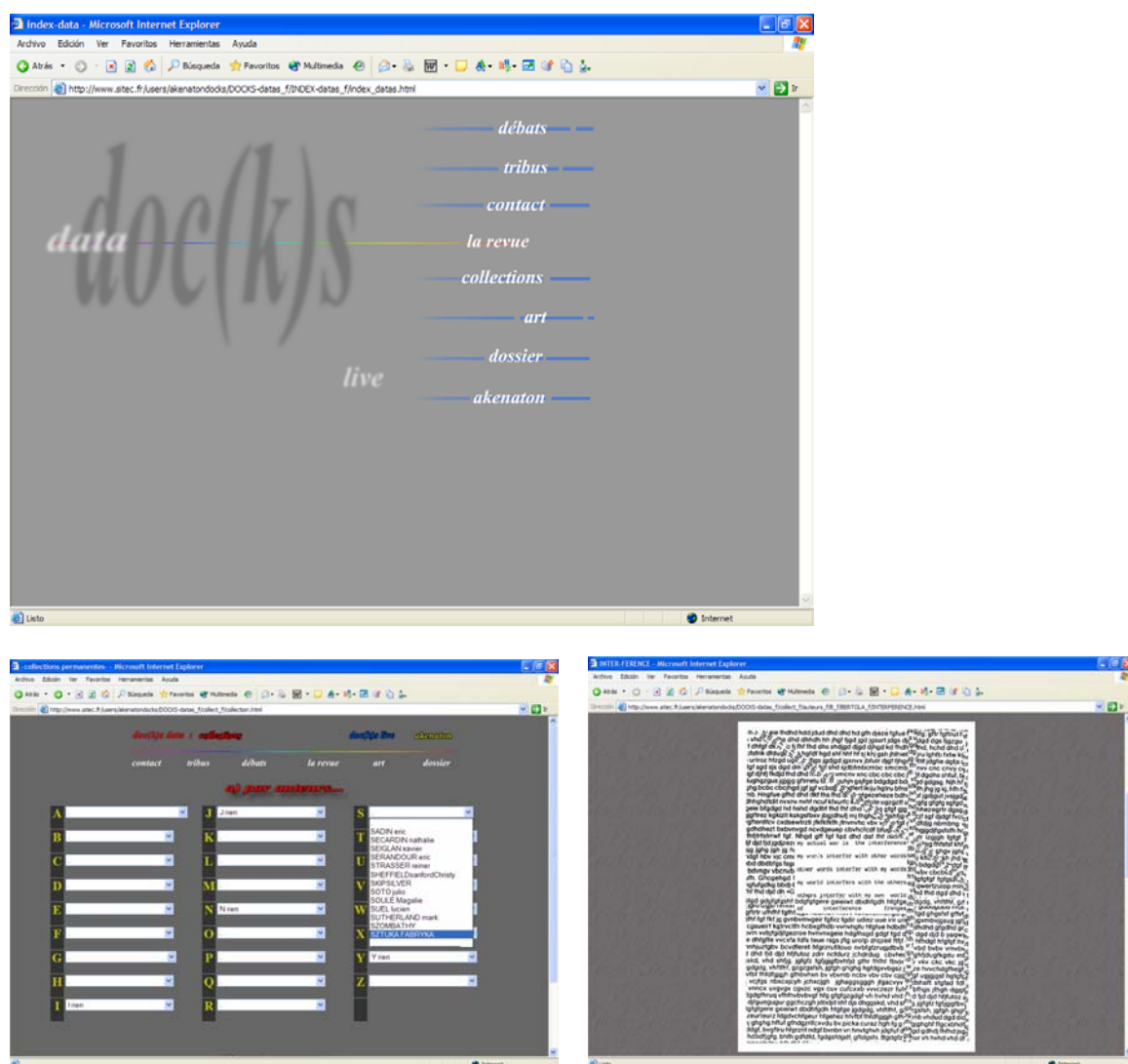
EDITOR

Groupe multimédia créé en 1984 par Philippe CASTELLIN poète et Jean TORREGROSA, plasticien, afin de développer des pratiques dans les zones frontalières de la création contemporaine en procédant systématiquement à des déplacements et renversements de perspective: envisager la fabrication d'un livre comme une performance ("LIVRE", "L" avec Julien BLAINE, "13 Portraits de Trobairitz" avec Franco BELTRAMETTI, etc) ou comme une installation, envisager réciproquement l'installation ("SEMINA RERUM", Ajaccio 1990, RitUeLM Ajaccio 1991, PASTORALE 1, Ajaccio 92) ou la performance ("LE TEMPS IMMOBILE", Tarascon 1989, REVELATEUR, Bastia 93, 1969-1970, Quebec 96, Man/Oeuvre, Sauve 1996... etc.) comme une variante de l'écriture hors-page, agrandir le territoire et le langage de la poésie visuelle par le recours au travail in-situ, à la vidéo ou à l'informatique (Pastorale 2, Marseille, Les Yeux du Langage, UTOPIE/HISTOIRE, Martigues Musée Ziem, ENVIED'ECRIRE, Frac de Corte etc...

D'un point de vue formel cette recherche en faisceau s'est, au fil du temps, cristallisée autour d'un intérêt particulier voué à la structure granulaire, plus petit dénominateur commun entre ces différents domaines: du grain à la trame, de la trame au pixel, de la semence à la poussière, de la poussière à la lumière et au parpaing... Thématiquement enfin AKENATON a développé depuis toujours des pratiques liées aux images "fortes" du XX^e siècle (Images du XX^e siècle, Galerie G. Vitte Ajaccio, Le Lieu/Inter, Quebec) et à une volonté constante d'articuler son travail sur des dimensions sociales et politiques

AKENATON assume depuis 1990 la direction de DOC(K)S, revue fondée en 1976 par Julien Blaine et défendant depuis lors la poésie expérimentale contemporaine à l'échelle internationale

Imagen 35. D(ocks) /Akenaton



DOC(K)S

NOUVELLE SERIE DES CARNETS DE L'OCTEOR 1962

/ APPROCHES 1966 / ROBHO1971 / GERANONYMO 1973

EDITION / MAQUETTE / MISE EN PAGE/ /RECEPTION MANUSCRITS /DIRECTION

AKENATON (PHILIPPE CASTELLIN / JEAN TORREGROSA)

COMITE DE REDACTION

JULIEN BLAINE / PHILIPPE CASTELLIN / B. FERRANDO / PIERRE GARNIER/ JEAN MONOD / TOM RAWORTH /
 JEAN TORREGROSA / JEAN - CHARLES VEGLIANTE

DIFFUSION

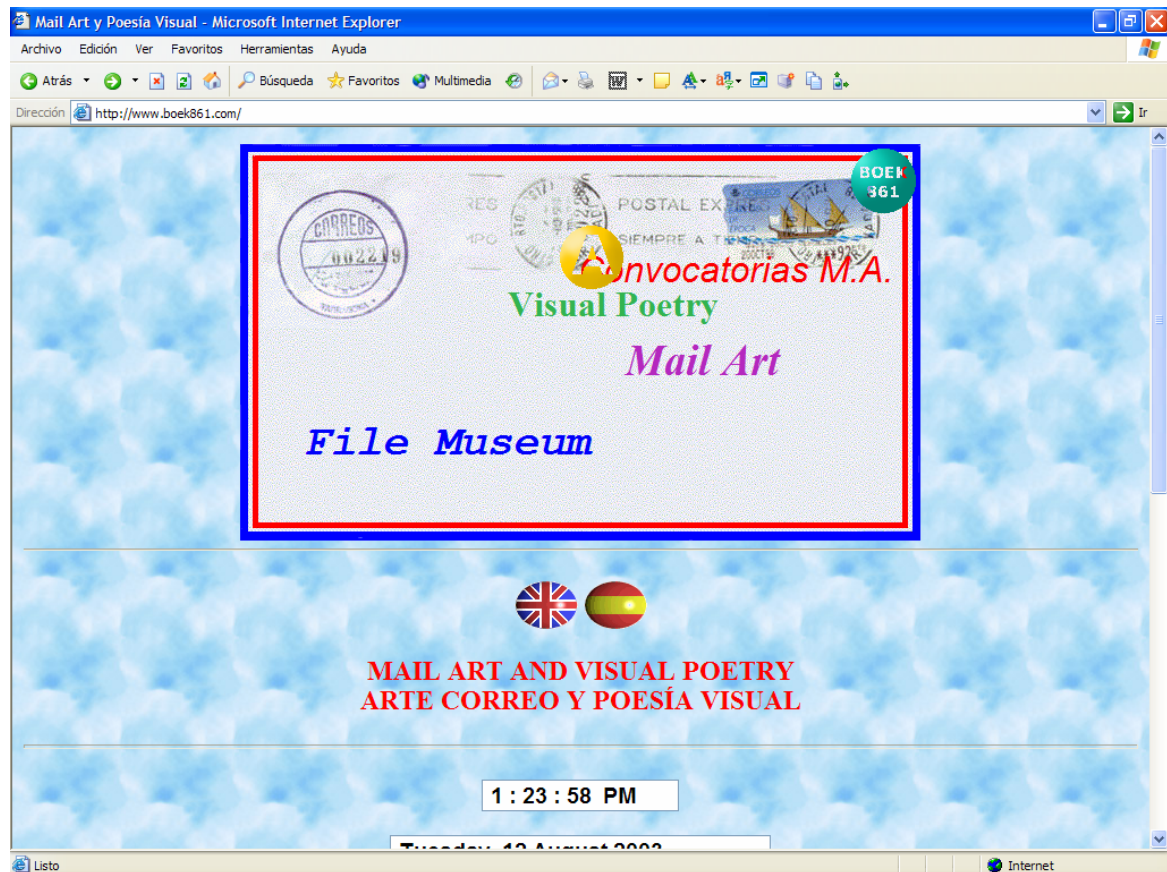
Z'Editions 6 rue du Lycée F 06000 NICE *publié avec l'aide du CNL et de la Collectivité territoriale*

de Corse AKENATON DOC(K)S 7 Rue Miss CAMPBELL F 20 000 AJACCIO tel/fax 04 95 21 32 90
 e.mail: akenaton_docks@sitec.fr

Boek, Taller del sol. BOLETÍN DE MAIL ART Y POESÍA VISUAL

<http://www.boek861.com/>

Imagen 36. Boek, Taller del sol



BOLETÍN DE MAIL ART Y POESÍA VISUAL

Experiencia de edición *Web* surgida en 1998 como versión *on line* de la revista Boek del Taller del Sol. Editor desde 1998: César Reglero Campos

TEXTO DEL EDITOR

Mi experiencia en la *Web* como editor independiente.

Ya se sabe que un editor independiente es normalmente una persona/s carente/s de recursos que tratan de editar aquello que les gusta y no lo que demanda el mercado. Por lo tanto, no es de extrañar que las este tipo de ediciones tengan un trayecto corto. Sin embargo una circunstancia creó nuevas expectativas en nuestro proyecto: La *Web*. Los recursos, que hasta entonces eran extremadamente limitados, se potenciaron de manera extraordinaria.

La experiencia se inició a primeros de febrero de 1998 con la necesidad de adquirir un ordenador adaptable a *Internet*. El segundo problema consistió en configurarlo adecuadamente. Cosa que no fué fácil. Una vez logrado esto, empezamos a mandar y recibir los primeros e-mail. La cosa funcionaba, y gente con la que apenas teníamos contacto a lo largo del año, comenzaron a dárseles de vida y despertar de un largo letargo. La correspondencia personal se había acrecentado abundantemente. Había mejorado tanto en calidad como en cantidad.

A finales de Febrero editamos nuestra página *Web*. Un miembro del Taller del Sol, Jaume Bobet Cortada fué quién tomó la iniciativa. Al principio como experiencia piloto. Al poco tiempo estábamos completamente absorbidos por la experiencia. El contacto entre el responsable de la página y el responsable de la edición del Boek, fue constante desde el primer momento. La forma y el contenido se daban la mano en una aventura increíble que te puede cambiar la existencia sin proponértelo. Nuestra revista, al ser de *Mail Art*, nos permite tener contacto con cualquier punto del planeta. Nuestra correspondencia es abundante y proviene de todos los continentes. Recibimos muchas obras de arte y mucha documentación en periodos de tiempo muy cortos.

A partir de la *Web*, fue de locura la transformación estructural de nuestra organización. Llegó un momento que teníamos tres direcciones postales y una electrónica. Pero esta última permitía estar en activo las 24 horas del día. En cualquier momento un japonés, italiano, argentino, peruano, coreano, africano o tailandés, penetraba en nuestra redacción pillándonos a todos dormidos.

Otro tema interesante es el movimiento de la revista a partir de la *web*. El número de ejemplares distribuidos, no aumentó considerablemente en la edición "en papel". Sin embargo, la publicación electrónica tuvo un interesante movimiento en la "calidad" de los contactos. Normalmente funcionamos con un esquema básico de publicación, pero día a día introducimos aquellos cambios que son "rabiosa" actualidad y que no admiten demora.

Pero lo más importante de todo el proceso fué que pudimos editar una revista con todo lujo de detalles y de una calidad que ha sido considerada por los expertos como de muy buena, con un coste "casi" nulo en cuanto a desembolso económico, ya que esencialmente todo ha consistido en dedicarle muchas horas de trabajo por nuestra parte. Es decir, tuvimos la oportunidad de competir en igualdad de condiciones valiéndonos de la imaginación y la creatividad.

Realmente nos hemos sentido como editores potentes en contraposición de la edición impresa cuya calidad tipográfica sólo podía ser suplida con mucha imaginación, pero en un constante "quiero y no puedo"

César Reglero Campos, Director del Boek861

EL TALLER DEL SOL: UN PROYECTO EDITORIAL INDEPENDIENTE DE MAIL ART Y POESÍA VISUAL.

El proyecto editorial del TALLER DEL SOL esta basado en una experiencia de diez años en torno a un fenómeno artístico denominado *MAIL ART*. No nació con ánimo de lucro sino con evidente ánimo de quiebra. Para entender su contenido hay que comenzar explicando lo que entendemos por *Mail Art*. Esencialmente son actividades de arte que se desarrollan empleando un medio tan común como es el Correo Postal. Sin embargo, esta forma de actividad creativa a través de este medio de comunicación tiene una particularidad: No hay finalidad comercial. Esto desemboca en una producción libre de todas las trabas que impone el mercado del arte. Es por ello que resulta lógico pensar que estos artistas tienen un factor común que los diferencia: **SE POTENCIA EXTRAORDINARIAMENTE LA CREATIVIDAD DE CADA CUAL**. Esta es la causa fundamental de la frescura del MA.

A partir de esta base se puede entender el porqué la Poesía Visual (PV) conecta tan directamente con el MA. En esencia al hablar de PV entendemos ésta como una forma de universalizar el poema y aplicar el viejo dicho de que "una imagen vale más que mil palabras", dicho de otra forma, un PV se puede interpretar en Granada y en Singapur. Avanzando un poco más en el término, el poema visual implica tal libertad en su forma de expresión y de experimentación, que resulta comprensible que se haya entroncado con el MA con unas raíces sólidas y hermanadas. Es muy difícil encontrar un evento de cierta importancia de PV en el que no esté fielmente representado el MA y a la inversa. Esta conexión fue siempre asumida por el Taller del Sol (TDS) y, en consecuencia, ligada desde un principio a nuestras actividades.

Es posible que cuando hablamos de *Mail Art* (Arte Correo) muchos se puedan imaginar un sobre de impacto y un creación artística en su interior. Es cierto que esto es sólo un aspecto y que para que se pudiera entender con un mínimo de sentido el significado del MA tuvimos que incluir en nuestra página *WEB* un diccionario de autores y términos afines al movimiento, sin embargo hay que aceptar que normalmente es correcta también la definición inicial: La intervención del mail-artista comienza en el mismo sobre y culmina en su interior. El sello, la estampilla de correos, la fecha, la propia estampilla del artista y la manipulación del sobre o envoltorio, convierte el medio en un fin en sí mismo.

Situados en este punto podemos imaginar lo que significa "pinchar" a los ya de por sí trabajados envoltorios, en la convocatoria realizada por el TDS "*Mail Art* Reciclado", con el incentivo del reciclaje, por poner un ejemplo, se recibió un torso de mujer de tama o natural realizado con papel reciclado y SIN EMPAQUETAR. Otro, un mendrugo de pan con sello, lacre y n de registro, fue motivo de una fuerte polémica en la Oficina Central de Correos de Tarragona. La sempiterna polémica de lo permisible dividió al personal de correos. Finalmente tuvo que ser expuesta una copia del original realizada por la misma autora a petición del Taller del Sol.

Esta carencia de límites de los autores para expresar sin trabas su creatividad puede ser fuente de atracción para los poetas visuales, quienes, por principio, han rechazado todo tipo de encorsamiento y etiquetado en su obra. En contrapartida, tratar de definirlos resulta tarea cuasi imposible. Para entendernos, cualquiera que contemple la obra de Joan Brossa, Rafael Marín, J.M. Calleja, Juan López de Ael, Angela Serna, Antonio Gómez, Nel Amaro, ... en territorio nacional, o la forma de hacer Poesía Visual de Edgardo Antonio Vigo, Guillermo Deisler, Clemente Padín, Fernando Aguiar, ... en territorio internacional, llegará a la conclusión de que lo que hay que hacer con los golpes de genialidad que nos ofrece la fortuna es disfrutarlos y olvidar las definiciones.

Tampoco es ajeno al *Mail Art* otros medios de comunicación como el Fax o el Correo electrónico, pero en la medida en que resulta selectivo por cuanto requiere unos medios materiales concretos, se aleja de su esencia.

César Reglero

MAIL ART

¿Qué es Mailart? por César Reglero (boek 861)

El MailArt es un movimiento de artistas a escala mundial que intercambian obras y organizan proyectos creativos basándose en el Servicio Postal de Correos y ahora también en el correo electrónico.

El organizador lanza su convocatoria a una red de artistas por correo o mediante revistas especializadas, con la consigna "COPY AND PASS" y las premisas siguientes:

Las obras no pueden ser comercializadas.

No hay ningún tipo de censura; existe libertad creativa total.

Las obras recibidas no son devueltas.

El organizador puede mostrar las obras en exposiciones o bien guardarlas en archivos especializados y volver a usarlos.

Se exponen todas las obras; no hay selección.

Los artistas que participan reciben documentación de la exposición. En esta documentación tiene que estar la lista de los participantes, carteles (sí lo hay), dossier de prensa correspondiente, y en el mejor de los casos, un catálogo con las obras.

El MailArt es un movimiento que se ha convertido en una forma de "estar dentro del arte", eminentemente comunicador que hace que el artista se sienta dentro de un ambiente de libertad absoluta.

CONTENIDOS

BOLETÍN DE *MAIL ART* Y POESÍA VISUAL - DLT 381/98 ,AGOSTO de 2003

ÍNDICE GENERAL

Galería de imágenes del museo archivo de *Mail Art* y Poesía Visual del Taller del Sol

Obras expuestas en la CMA Grafía y Creatividad

Galería de Imágenes puestas por los propios visitantes

Pon tus imágenes en nuestra Galería

Artículos de *Mail Art* y Poesía Experimental

Rafael de Cózar, Profesor Titular de Literatura Española de la Universidad

Hispalense :POESÍA E IMAGEN, Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV aC. hasta el siglo XX (Libro completo)

Otros Trabajos Documentales de Rafael de Cózar

La poesía visual de Ángela Serna y de Julia Otxoa / por Laura López Fernandez / Assist. Prof of Georgetown College

Estudio de la obra poética de Clemente Padín, por Paula Einöder-Boxer

Breve diccionario de Poesía Experimental Latinoamericano / Clemente Padín

Teatralidad y objeto artístico en el *Mail Art* . Entrevista a César Reglero, por Roberto Farona

El fantasma de la glorieta : monografico dedicado a la poesía visual

Fondo editorial de Poesía Visual. Librería Lema (Sevilla)

Ana María Uribe : Escaleras y otros Anipoemas

Sobre el poema objeto. Franklin Fernandez

Mail Artistas representativos

Imágenes históricas de *Mail Artistas* con Historia

Manifiesto histórico de la lucubración visual

Comercialización dentro del *Mail Art*: debate promovido por Francesco Mandrino

Los Juegos poéticos De Los Trovadores : Elisa Garrido Gómez

La salud del *Mail Art* en el 2003 : Entrevista del Boek861 a Clemente Padín

Entrevista a Diego Ortiz, coordinador de "LA MÁS BELLA" Y "BELLAMATIC" : Poesía

Experimental, *Mail Art* y Mac creación

Convocatorias de *Mail Art* puestas por los propios visitantes

Pon tu convocatoria de *Mail Art*

Galería de zines de *Mail Art* y Poesía Visual

Inserte Vd.mismo su publicación de *Mail Art* o Poesía Visual

La Poesía Experimental Latinoamericana (1950 - 2000), por Clemente Padín

ché...mira la poesía

poesía visual valenciana

por José-Carlos Beltrán

Poetas visuales españoles

Diccionario Mágico y Oculto de *Mail Art* y Poesía Visual

Anexo del Diccionario Mágico y Oculto de *Mail Art* y Poesía Visual

Museo - Archivo del Taller del Sol

Convocatoria *Mail Art* AUMA: NO a la intervención militar en Vieques y Tarragona

Convocatoria Amnistía Internacional - AUMA : Proyecto contra la pena de muerte

Ultimas acciones del Taller del Sol / AUMA

Hemeroteca del BOEK861

Enlaces a otras páginas de *Mail Art*

Volver a la página inicial Poesía experimental en España. Algunas notas introductorias

Caligramas, emblemas, laberintos: los límites de la poesía

Raíces de la visualidad literaria: Desde Grecia a fines de la Edad Media

Talismanes literarios

El Postismo en el contexto de la vanguardia

Algunas notas sobre Alberti y la Vanguardia

Las fronteras entre las artes en las raíces de la vanguardia

La vanguardia en torno al 27

Internacionalismo de las vanguardias y el fin del siglo

Postismo y Surrealismo: La vanguardia como distinta tradición

Nuevo Libro de Visitas

Si desea consultar el BOEK.861.www, puede hacerlo en los siguientes lugares:

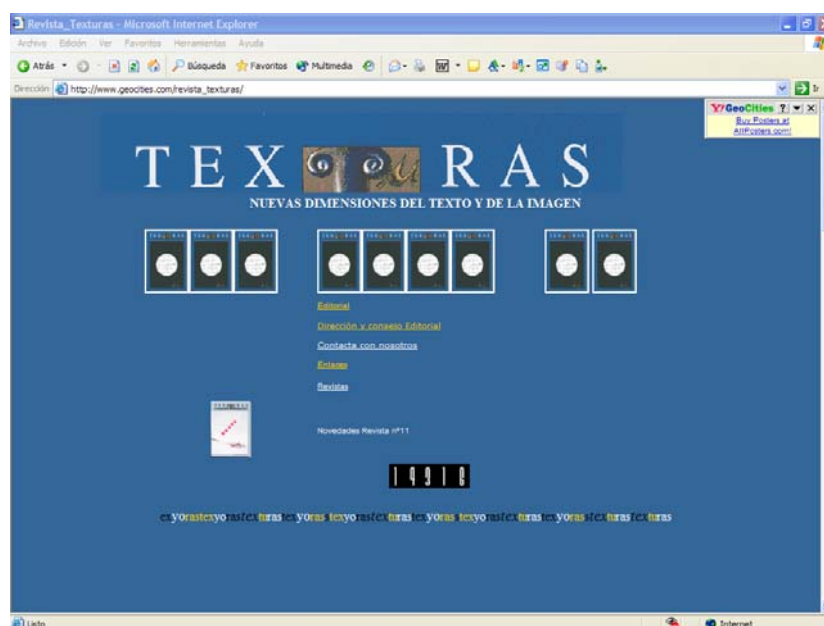
Biblioteca de Catalunya, Biblioteca pública de Tarragona y Biblioteca Nacional de Madrid

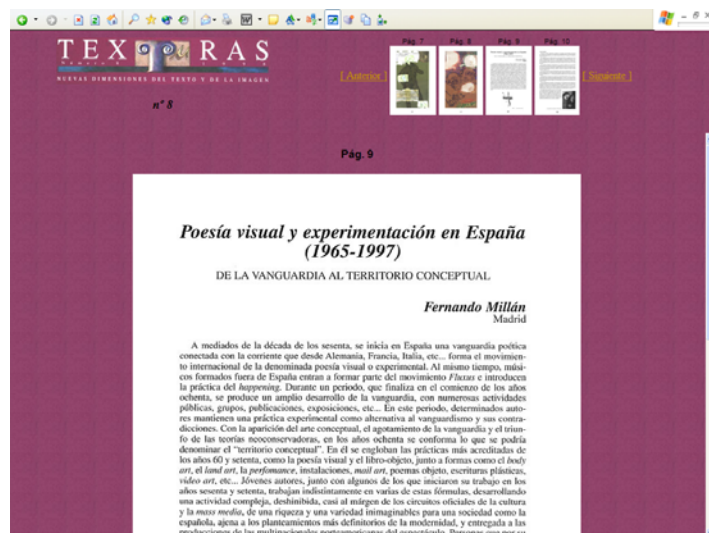
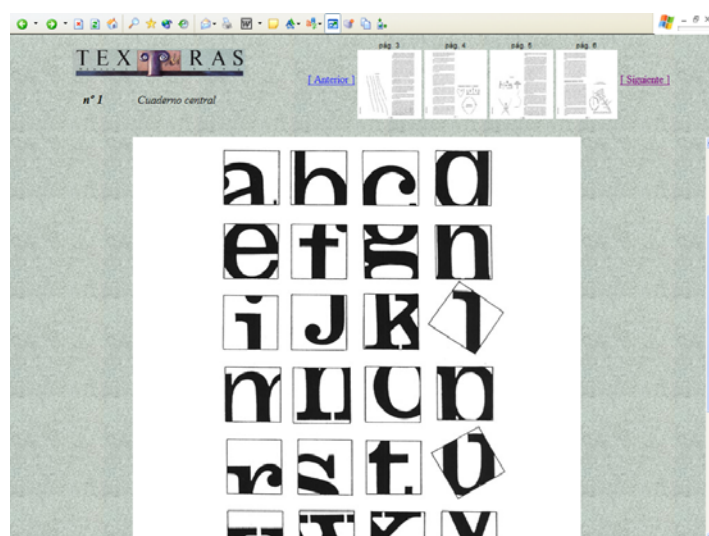
Texturas

http://www.geocities.com/revista_texturas/

Es un ejemplo clásico de utilización de la *Web* para la difusión de los contenidos antiguos de la edición impresa digitalizada como imagen, tanto gráficos como textos.

Imagen 37. Textura





EDITOR

Texturas es una revista interdisciplinario en la que, a pesar de su contenido altamente literario, se pretende relacionar todos los medios creativos de expresión, tal y como reza en su subtítulo "Nuevas dimensiones del texto y de la imagen". Es, además, una publicación autogestionaria, al margen de las subvenciones públicas y privadas. Sus señas de identidad más relevantes son a) la inclusión de un Monográfico alfabético central dedicado a creadores y creadoras con un talante experimental bien marcado; b) la ausencia de secciones, en un intento de potenciar la interrelación de las artes; c) la apuesta por los nuevos creadores. Desde la portada (realizada siempre por artistas con una trayectoria marcada), siempre relacionada con el contenido de cada número, hasta el tratamiento del diseño interior, pasando por la presencia de poemas visuales en todos los números, la revista, de carácter anual, consigue mantener su interés gracias a la calidad de las aportaciones de colaboradores repartidos por todo el mundo.

Directora:
 Ángela Serna

Redacción :

Jesús Camarero . Carlos Fuentes . Juan Goytisolo , Juan López de Ael , Julia Otxoa, Julián Ríos , Severo Sarduy [r.i.p

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<http://cervantesvirtual.com/proyectoES/BIMICESA03.shtml>

Texturas esta *linkada* a un portal literario más genérico: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes inaugurada en julio de 1999, es un ambicioso proyecto de edición digital del patrimonio bibliográfico, documental y crítico de la cultura española e hispanoamericana.

Esta iniciativa de la Universidad de Alicante y el Banco Santander Central Hispano, con la colaboración de la Fundación Marcelino Botín, intenta promover la suma de esfuerzos y proyectos de otras instituciones, públicas o privadas, interesadas en el estudio y la difusión de la cultura española e hispanoamericana.

La Biblioteca La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes es un fondo bibliográfico y documental que, mediante la utilización de las nuevas tecnologías, se pone libremente a disposición de los usuarios de *Internet* con el objetivo de difundir las obras y los documentos más destacados de la citada cultura.

Los fondos El catálogo de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes aspira a recopilar las obras más destacadas de la tradición literaria española e hispanoamericana, así como cuantos recursos bibliográficos sean convenientes para su mejor conocimiento crítico e histórico.

Asimismo, tienen cabida los fondos documentales y bibliográficos relacionados con la historia española e hispanoamericana.

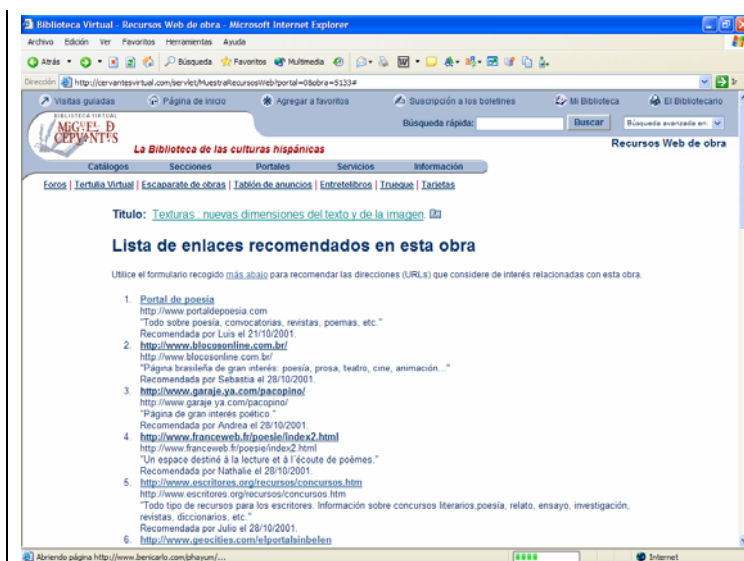
Por último, también pretendemos incorporar, con la colaboración de los autores y las editoriales, las últimas producciones literarias, mediante la edición digital de las mismas y la promoción de las novedades bibliográficas.

Los usuarios La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes está destinada a quienes deseen conocer o investigar la cultura española e hispanoamericana, especialmente en sus aspectos literarios e históricos.

El rigor El rigor científico de la biblioteca y la operatividad de su difusión electrónica es responsabilidad de un amplio equipo dirigido por docentes e investigadores universitarios, abierto a la colaboración de cuantos estén interesados en el conocimiento y difusión de la cultura española e hispanoamericana.

Un proyecto internacional La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes es un proyecto internacional por el origen de sus fondos y de las entidades colaboradoras, así como por su voluntad de difundir la cultura española e hispanoamericana a través del espacio virtual.

Imagen 38. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes



E-zine, Mags

Un E-zine (Electronic MGAZINE) sería una versión electrónica de las publicaciones denominadas zines. Según Sztuka Fabryka⁶, *Web* especializada en *Mail Art* y versión electrónica "*on line*" del Sztuka Fabryka Archive, editada desde 1991 por Sir G. De Decker, la referencia a un zine es:

Zine: Self-edited and self-published magazine from the Mail-Art network or sub-cultures as punk, hippies, skate, also specific topics as poetry, comics, ... can be the subject for a zine. The author, editor, publisher and distributor of a zine is mostly one and the same person. A zine give the possibility to individuals to present their thoughts and to share the publisher viewpoints in a public form to others who are interested in the topic.

Art zines

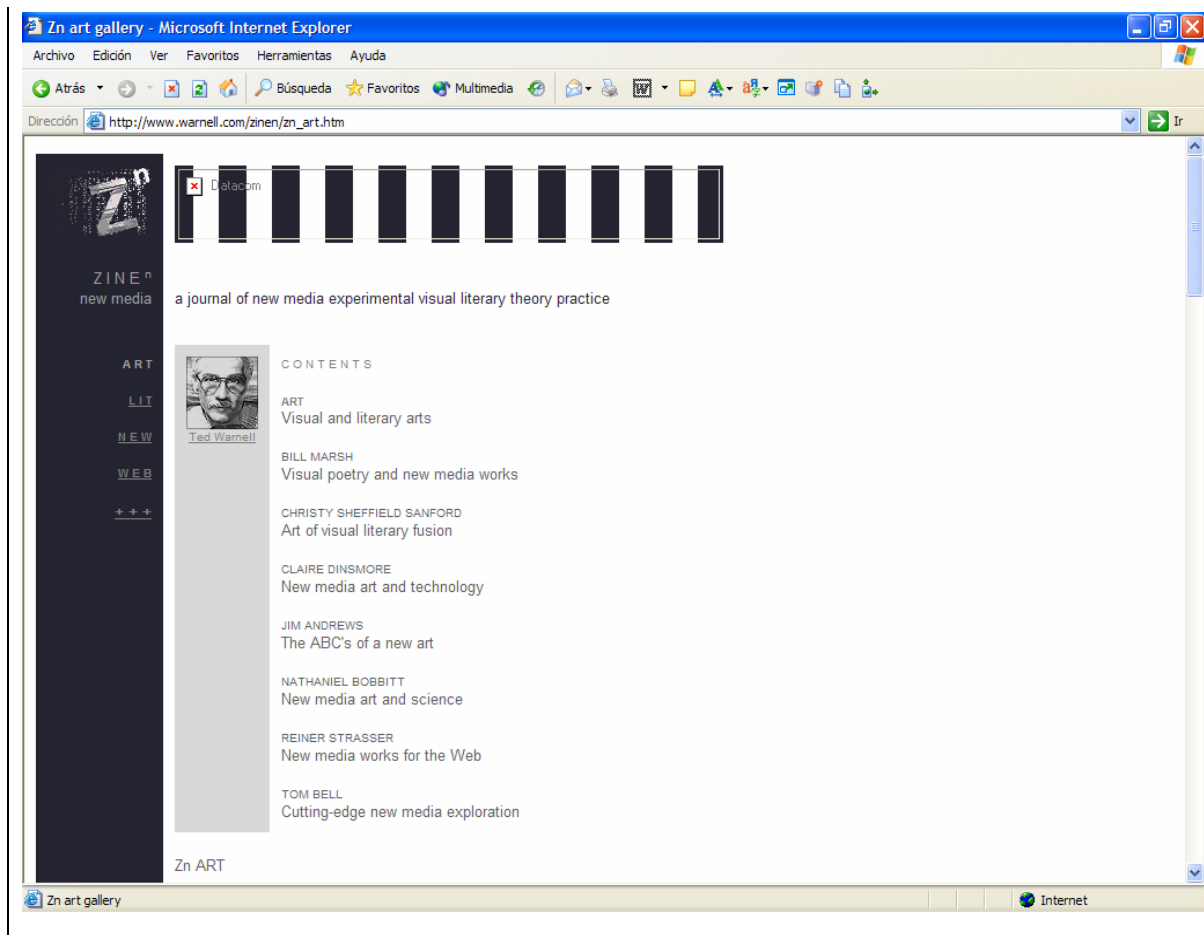
| |
|---|
| SOME WELL KNOWN MAIL-ART ZINES ARE |
| 'AU' (SHOZO SHIMAMOTO - JAPAN), |
| 'ARTE POSTALE!' (VITTORE BARONI - ITALY), |
| 'ARTISTAMP NEWS' (ANNA BANANA AND ED |
| VARNEY - CANADA), |
| 'BRAIN CELL' (RYOSUKE COHEN - JAPAN), |
| 'MANI-ART' (PASCAL LENOIR - FRANCE), |
| 'OPEN WORLD' (DOBRICA |
| KAMPERELIC - YUGOSLAVIA), |
| 'PHOTOSTATIC' (LLOYD DUNN - U.S.A.), |
| 'UMBRELLA' (JUDITH HOFFBERG - U.S.A.), |
| 'VILE' (ANNA |
| BANANA AND BILL GAGLIONE - U.S.A.) AND 'RUBBERSTAMP MADNESS' (ROBERTA |
| SPERLING - U.S.A.), |
| 'SPHINX' (J. JUIN - FRANCE), |
| 'RUBBER' (A.V. BARNEVELD & C. GOULARD - THE NETHERLANDS), |
| 'CARE' (B. BOUMANS - THE NETHERLANDS), |
| 'BAMBU' (U. |
| GIACCOMMUCI - ITALY), |
| 'CASABLANCA' (C. BOURSEILLER - FRANCE), |
| 'THE 80'S' (J. KRAMER - GERMANY), |
| 'LIBELLUS' (G. & A. |
| SCHRAENEN - BELGIUM), |
| 'FORMULAR PRESS' (N. LOMHOLT - DENMARK), |
| 'SEMA-CAHIER' (P. FRANZEN - HOLLAND), |
| 'EAT IT UP' (T. PATRICK - U.S.A.), |
| 'ORIGINAL ART MAGAZINE' (G. BINI & L. GRIMALDI - ITALY), |
| 'COLLECTIVE FARM' (GERLOVINS - U.S.A.), |
| 'XEROPOST' (S. POLSKY - U.S.A.), |
| 'K.S.-MAGAZINE' (JUPITTER-LARSEN - U.S.A.), |
| 'ART/LIFE' (J. CARDELLA & P. FISH - U.S.A.), |
| 'Correspondence Life' (R. Howard - U.S.A.). |

⁶ Encyclopaedia SZTUKA mailArt.pdf, Mail Art Encyclopaedia. Edition September 2002

Zn

http://www.warnell.com/zinen/zn_web02.htm

Imagen 39. Zn



A journal of new media experimental visual literary theory practice

Zn is a journal for new media thought and theory, a showcase for new visual and literary art, a launch pad for your own exploration of creativity on the *Web*. Zn is a library of some of the boldest and most imaginative creative ideas, works, and minds of our time -- a document for history.

CONTENIDOS

WEB

New media *Web* links at Zn

CYBERPOETS

Visual, hyper, and cyberpoetry *sites* on the *Web* -- with a spotlight on:

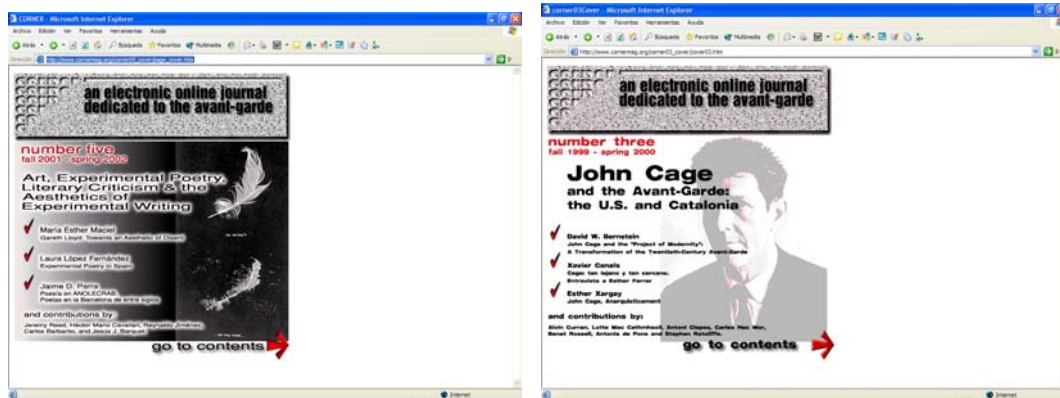
BIRDHOUSE SPONG

Spong at the Birdhouse; visual, concrete, cyberpoetry and art. HTML *Web* wackiness. USA

Corner

http://www.cornermag.org/corner05_cover/page_cover.htm

Imagen 40. Corner



EDITOR

Editor's Corner

corner: n. 1. a. The position at which two lines or surfaces meet. b. The immediate interior or exterior or exterior region of the angle formed at this position, bounded by the two lines or surfaces. 2. A vertex, esp. the interior region of a vertex, formed by the sides of roads or streets that join, meet, or intersect. 3. A threatening or embarrassing position, esp. one from which escape is difficult or impossible. 4.a. A part, quarter or region. b. A remote, secluded, or secret place. 5. A guard or decoration fitted on a corner, as of a bookbinding. 6. A speculative monopoly of a stock or commodity created by purchasing all or most of the available supply in order to raise its price.

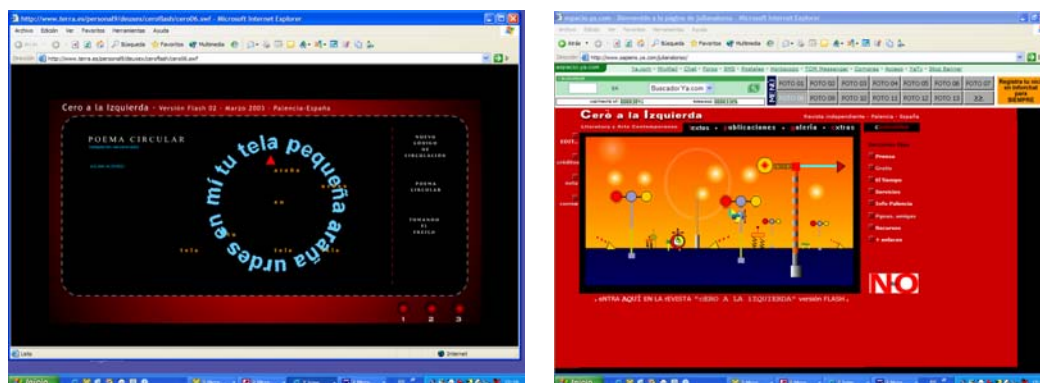
(The American Heritage Dictionary)

Corner continues to be a *site* where one may encounter many different voices, a forum where different kinds of codes are received and celebrated. It is a space for the artist and for the scholar, a journal in movement offering ideas and creativity to an open netlinked community of readers. But as was Apollinaire's *Croniemental*, the editor of these pages felt like a "pilgrim of perdition" or "lost editor" when issue 3 of Corner was not ready for the Fall 1999. But dates are really "arbitrary landmarks, and the world does not alter suddenly because a new number appears on the calendar." [1] So we are extending Fall into the Spring of 2000 and making this issue an in crescendo double issue (meaning we will add more collaborations related to its theme), hoping for more contributors who will begin to see electronic publications as a new expression of our epoch and not as a destroyer of the marvelous printed page.

Cero a la izquierda

<http://www.sapiens.ya.com/julianalonso/>

Imagen 41. Cero a la izquierda



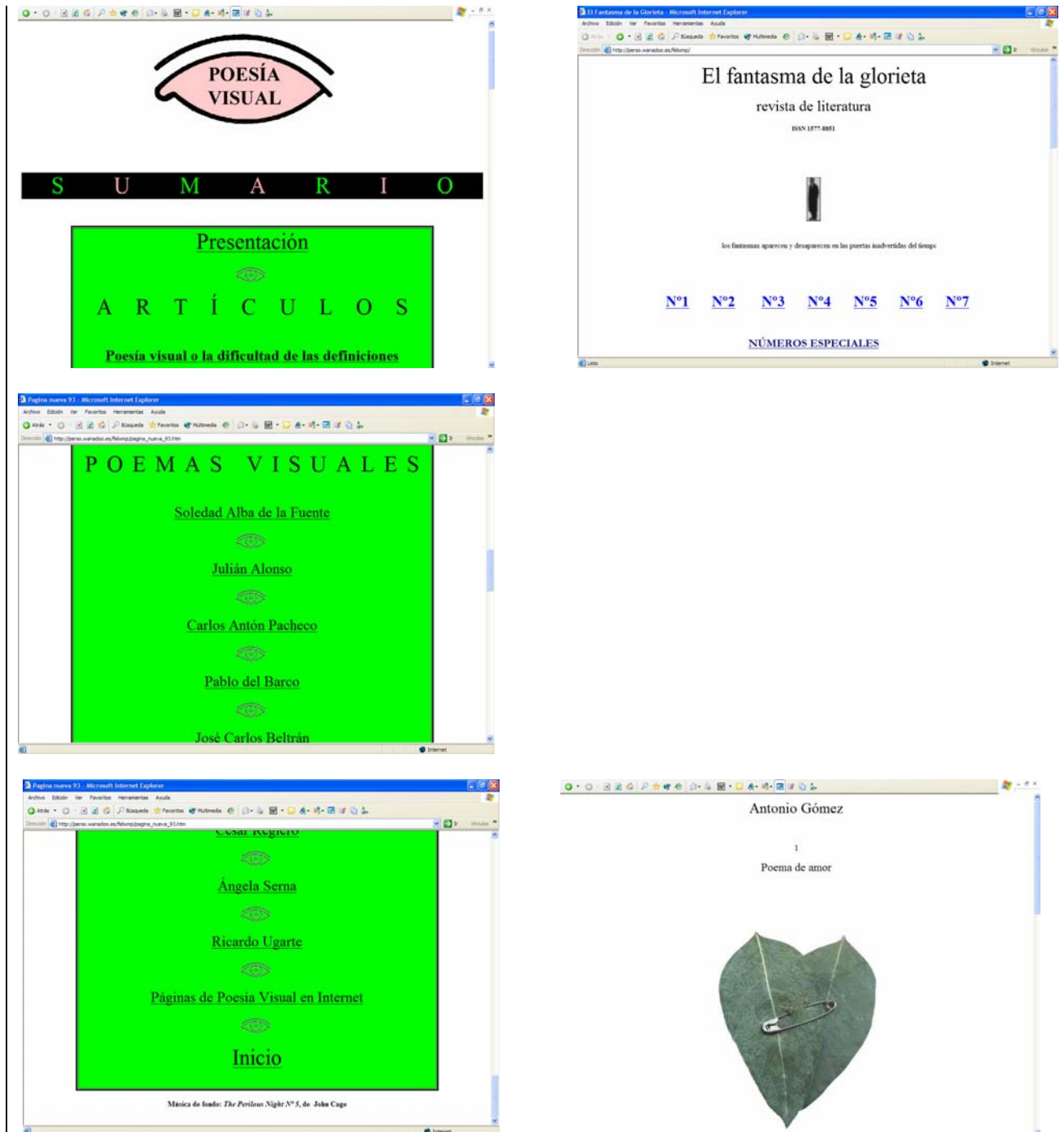
El fantasma de la glorieta

<http://perso.wanadoo.es/felixmp/>

Imagen 42.

Es frecuente que algunas publicaciones literarias dediquen numeros monográficos o secciones fijas a la PV

El fantasma de la glorieta



HTTP://PERSO.WANADOO.ES/FELIXMP/PÁGINA_NUEVA_93.HTM

Referencias sobre revistas españolas on/off line relacionadas con la PV

www.poesiavisual.com.ar/2002/la_poesía_que_se_mira.htm

La poesía visual española está viviendo uno de sus mejores momentos, con una clara proyección de futuro al encuentro con el lector-receptor que ansía sobrevivir al agobio del materialismo que lo esclaviza buscando nuevos cauces de comunicación, y el poeta visual se lo ofrece a través de su obra. A la vez, éste encuentra la respuesta participativa del lector, como lo prueba la incursión de la poesía visual en medios de comunicación de masas, como los suplementos literarios (Cuadernos del Sur del Diario de Córdoba) revistas culturales (Cuadernos del Matemático de Getafe (Madrid), libros colectivos (Aldea Poética Poesía en acción) [2], revistas literarias que le han dedicado números monográficos como Zurgai o Ánfora Nova [3], o ediciones de libros por editoriales comerciales [4], lo que nos pone de manifiesto el interés que despierta la poesía visual en la España del Siglo XXI.

Una actualidad que esta en plena actividad tanto individual como colectivamente, desde 1997 con la publicación de un número monográfico de la Revista Ínsula [5], son múltiples las exposiciones de carácter nacional y comunitario que se han realizado [6]. Revistas especializadas como "Texturas" editada y dirigida por Ángela Serna en Vitoria o "Phayum" en Benicarló (Castellón), dedicada exclusivamente a la Poesía Visual. Proliferan las carpetas colectivas de Arte Correo [7], se publican libros y cuadernos de poesía visual como en la editorial especializada Taller de les Paraules coordinada por Francisco Pérez Belda en Navarres (Valencia) que ha editado obras de Fernando Millán, Ángela Serna, Nieves Salvador, entre otros, y los sitios en *Internet* como www.sttargate.com y www.fernandomillan.com que hacen posible una mayor divulgación.

Poesía.org

<http://www.poesiologia.com/enlaces.php?categoria=6>

Poesía.org, en su sección de links, ofrece un amplio listado e-zines de poesía es castellano

Imagen 43. Poesía.org



CÓDICE

Dirigida magistralmente por Carlos Yusti, CÓDICE es una sobresaliente Página de Arte y Literatura, editada en Ciudad Guayana, Venezuela, con alcances hispanoamericanos, mundiales. Cuenta con: Poesía, Libros, Opinión, Arte, Ensayos, Narrativa, Notas.

KALATHOS

Esta revista cultural tiene la intención de ser un espacio de libre pensamiento para los creadores venezolanos. La intención de Kalathos es construir un espacio lleno de obras y buenas ideas. La única censura es la calidad en artes, pensamientos y emociones.

La Blinda Rosada

Lista de correo de la Fundación de Poetas. Publicación electrónica sobre poesía y artes en general. La Fundación de Poetas es una entidad sin fines de lucro que propone el rescate de la oralidad perdida como tarea fundamental.

La Guillotina – Revista de Poesía

Publicación de la Asociación de Poetas Argentinos (APOA). Dirigida por Pablo Montanaro, en el Editorial de su primer número (verano 1997) se lee: "El compromiso de la revista de poesía La Guillotina es existir sin condiciones, a pesar de una realidad malditamente condicionante, y sobrevivir en su aventura apasionada y total".

LA PALABRA VIVA

Revista electrónica de poesía colombiana. Biografía, bibliografía y selección de poemas de destacadas figuras de la lírica de Colombia.

.....

.....

.....

.SIC

Publicación del Centro Gumilla de la Compañía de Jesús, con una continua dedicación al análisis económico, social, político y cultural de la vida venezolana, fundada por Manuel Aguirre Elorriaga S.J. en 1938, mantiene desde entonces sus páginas abiertas al debate de las ideas democráticas y al seguimiento de las grandes transformaciones institucionales del país. El énfasis en la dimensión ética del desarrollo ha ratificado el compromiso de aportar propuestas y soluciones al problema de la desigualdad social y el apoyo indiscutible a la organización popular. El respeto y prestigio de sus colaboradores y la libertad en el manejo de los temas de actualidad venezolana ha convertido a la Revista SIC en una referencia obligada para profesionales, empresarios, organizaciones, estudiantes y grupos populares.

TELESKOP

TELESKOP Revista de pensamiento y cultura.

Texturas

Dirigida por Ángela Serna, profesora de lengua y literatura francesa en la Universidad del País Vasco y poeta discursiva y visual, Texturas es una revista interdisciplinar en la que, a pesar de su contenido altamente literario, se pretende relacionar todos los medios creativos de expresión, tal y como reza en su subtítulo "Nuevas dimensiones del texto y de la imagen". Sus señas de identidad más relevantes son a) la inclusión de un Monográfico alfabético central dedicado a creadores y creadoras con un talante experimental bien marcado; b) la ausencia de secciones, en un intento de potenciar la interrelación de las artes; c) la apuesta por los nuevos creadores. Desde la portada (realizada siempre por artistas con una trayectoria marcada), siempre relacionada con el contenido de cada número, hasta el tratamiento del diseño interior, pasando por la presencia de poemas visuales en todos los números, la revista, de carácter anual, consigue mantener su interés gracias a la calidad de las aportaciones de colaboradores repartidos por todo el mundo.

Universali@ en línea

En cuanto iniciativa del Decanato de Estudios Generales de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela, esta revista está dirigida a toda la comunidad universitaria, pero de manera especial a los estudiantes que cursan sus materias de pregrado. Intenta contribuir a su formación general, al poner a su alcance exposiciones y reflexiones sobre múltiples aspectos de la realidad que son de su incumbencia y que pueden serles útiles como personas, como ciudadanos de Venezuela y América Latina, como universitarios y como corresponsables del inicio del milenio. Se propone ser vehículo de información sobre los variados cursos que conforman el programa de Estudios Generales y como medio donde los trabajos, proposiciones y textos de creación de los mismos estudiantes pueden encontrar cabida. Desea abrir el diálogo para que estas letras e ideas se desarrollen, mediante una lectura de ida y vuelta.

VOX virtual

Revista VOX virtual arte + literatura. Bahía Blanca, Buenos Aires, Argentina. Editores: Marcelo Díaz - Gustavo López - Sebastián Morfes - Sergio Raimondi - Nicolás Testoni. Diseño: Christian Díaz - Carlos Mux. Suscripción gratuita: altavirtual@revistavox.org.ar e-mail: voxvirtual@revistavox.org.ar. Números anteriores: revistavox.org.ar

ZNet en español

ZNet es una revista electrónica orientada al cambio social y centrada en la lucha contra todas las opresiones: de raza, de sexo, de clase. E intenta no quedarse tan sólo en la denuncia, sino presentar propuestas de cambio, a corto y a largo plazo, así como informar de las luchas de los movimientos populares. Znet en español no pretende ser una réplica de ZNet, sino una colección de artículos escogidos que puedan ser interesantes para el público de habla hispana, incluyendo artículos de carácter genérico pero prestando especial atención a los temas europeos y latinoamericanos.

Zona de Tolerancia

Revista internacional de arte y cultura, independiente, que trabaja en pro de la cultura informacional con una perspectiva humana y una ética política basada en el pluralismo y el respeto.

Zona Moebius

Revista de literatura, arte y cultura, bajo la dirección de: Patricia L. Boero e Iria Puyosa. Hace verdadero honor a los enigmas encerrados en la famosa cinta de Moebius, al plantear una búsqueda de formas más creativas, con mirada al infinito.

Galerías

Las galerías suelen responder a un esquema de distribución y comercialización del que no suele participar la edición independiente, en su situación en la *Web* encontraremos representación de las diferentes concepciones artísticas.

Cercanas a nuestro entorno temático propondremos dos ejemplos, uno, "Archives" en la que se distribuyen objetos de este entorno (libros de artistas, pequeñas tiradas de ediciones,...) pero que presenta una estructura "off line", utilizando la red como un soporte de difusión y otra que responde más a un modelo de proyecto personal de artista/galerista: "Altamira"

Un ultimo ejemplo será "Machine Made of Words, an Online Gallery of Language", donde la semejanza a una galería convencional se pierde completamente, en este caso los proyectos hipertextuales o gráficos tendrían difícil cabida fuera de la red

Archives

<http://perso.easynet.fr/carrelib/>

Editada por Jean-Dominique CARRE recoge diversas áreas de objetos de arte

A. Artists Books / Artist Publications / Catalogues

B. Multiples / Editions / Prints / Ephemera

C. Photo

D. Recordings

E. Unique Pieces

F. Periodicals

Art Contemporain - Contemporary Art

Art des années 60 et 70 - Art of the '60ies & the '70ies

Imagen 44. Archives



AY-O: FINGER BOX. (1964).

MÚLTIPLE. OBJECT.

CUBIC CARD BOX COVERED WITH GLUED BROWN PAPER, WITH A HOLE ON ONE SIDE. TEXT PRINTED OFFSET IN BLACK ON EACH

SIDE. 9.2x8.2x8 CM. EDITION OF 50 COPIES, NUMBERED AND SIGNED BY THE ARTIST IN BLACK FELT PEN. FIRST EDITION. RARE. FINE.



ACCONCI, VITO: NOISE. 1973.



(DETAIL)

UNIQUE WORK.

COLLAGE, ORIGINAL B/W MOUNTED PHOTOS, ORIGINAL DRAWINGS AND HANDWRITTEN TEXTS ON WHITE PAPER SHEETS, FORMING A LONG NARROW HORIZONTAL STRIP, 22x300 CM (8 1/4x118 INCHES). SIGNED AND DATED AUGUST 1973. PROVENANCE: PRIVATE COLLECTION. THIS PIECE WAS GIVEN IN 1973 BY ACCONCI AS HIS PARTICIPATION IN A FUND RAISING AUCTION SALE FOR THE FRENCH DAILY NEWSPAPER LIBERATION. BOUGHT AT THIS OCCASION, IT HAS REMAINED THE BUYER'S PROPERTY TILL TODAY.

REPRODUCTION: DETAIL (APPROX. 1/5TH OF THE ORIGINAL PIECE LENGTH), REDUCED.

INFORMATION GIVEN BY VITO ACCONCI, THROUGH HIS ASSISTANT, REGARDING THIS PIECE:

1. THE PIECE IS A COLLAGE OF DIFFERENT UNRELATED SKETCHES AND PHOTOS.
2. IT WAS NOT A STORY BOARD FOR ANY FILM VITO DID.
3. THROUGHOUT THE YEARS VITO HAS DONATED HIS WORK TO NUMEROUS PEOPLE AND ORGANISATIONS FOR FUNDRAISING. SOME PIECES WERE DOCUMENTATIONS OF PREVIOUS PIECES, WITH PHOTOS AND TEXT RELATING TO A CERTAIN PIECE. OTHERS, LIKE THIS PIECE, WERE MORE LIKE SOMETHING THAT WOULD COME FROM A SKETCH BOOK; RANDOM WORKS THAT DID NOT RELATE TO A SPECIFIC PIECE OF VITO'S.
4. BASICALLY, THE WORK IS AN ORIGINAL WORK OF ART BY VITO ACCONCI, BUT IT IS NOTHING THAT HAS A HISTORY; NOTHING YOU WILL READ ABOUT IN ANY BOOKS ON VITO. WE DO NOT HAVE ANY RECORD OF THE PIECE.



BORY, JEAN-FRANÇOIS: UNTITLED (ART). 1974.

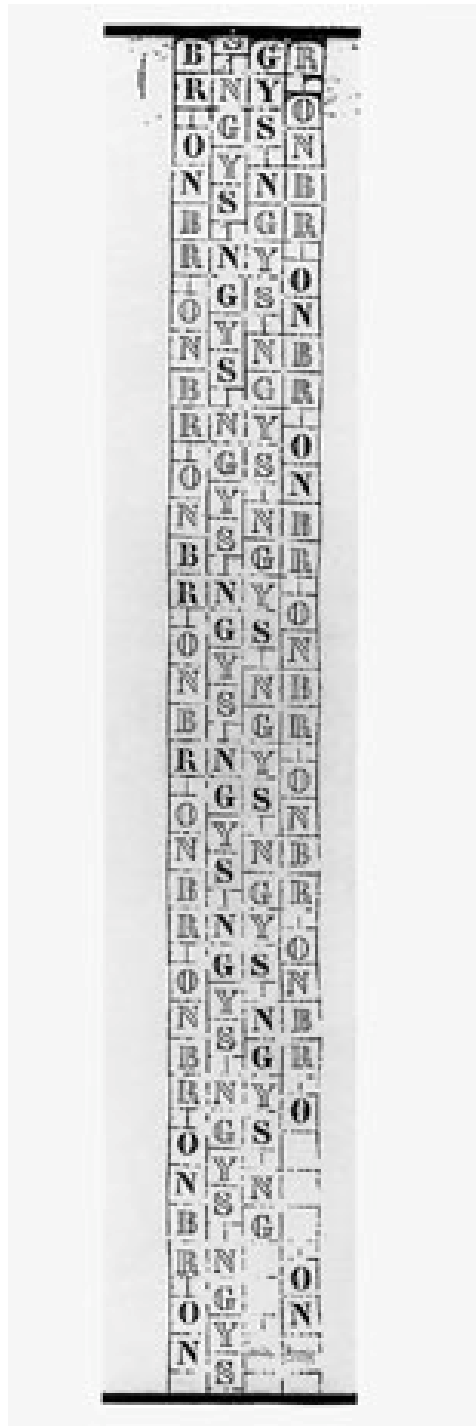
UNIQUE PIECE.

WOODEN LETTERS, PLASTIC MUSHROOMS, GOLDEN PAINT.

PLASTIC MUSHROOMS AND WOODEN LETTERS OF DIFFERENT FORMATS, OF WHICH THREE FORMING THE WORD "ART".

MOUNTED ON A WOODEN SOCLE. ALL, EXCEPT THE MUSHROOMS, PAINTED GOLD. 22x25x42,5 CM. SIGNED AND DATED 1974 IN BLACK INK IN THE LOWER RIGHT CORNER OF THE UPPER SIDE OF THE SOCLE.

EUROS 1.600



PRINT.

ONE LONG VERTICAL SHEET OF TRANSLUCENT TRACING PAPER. PRINTED ON ONE SIDE, SILKSCREENED IN BLACK, A GRAPHIC POEM. ROLLED IN A TRANSPARENT RODOID CYLINDAR. ROLLED: 22.5 CM WIDTH, DIAMETER: 5 CM. UNROLLED: 120x22.5 CM. G. SCHRAENEN, ANTWERP, BELGIUM, 1977. EDITION OF 90 COPIES NUMBERED AND SIGNED BY THE ARTIST.

EURO 615

CATALOGUE "POÉSURE ET PEINTURE", p. 247.
ONE OF THE FEW GRAPHIC WORKS HE CREATED.

Sala altamira, altamira cave

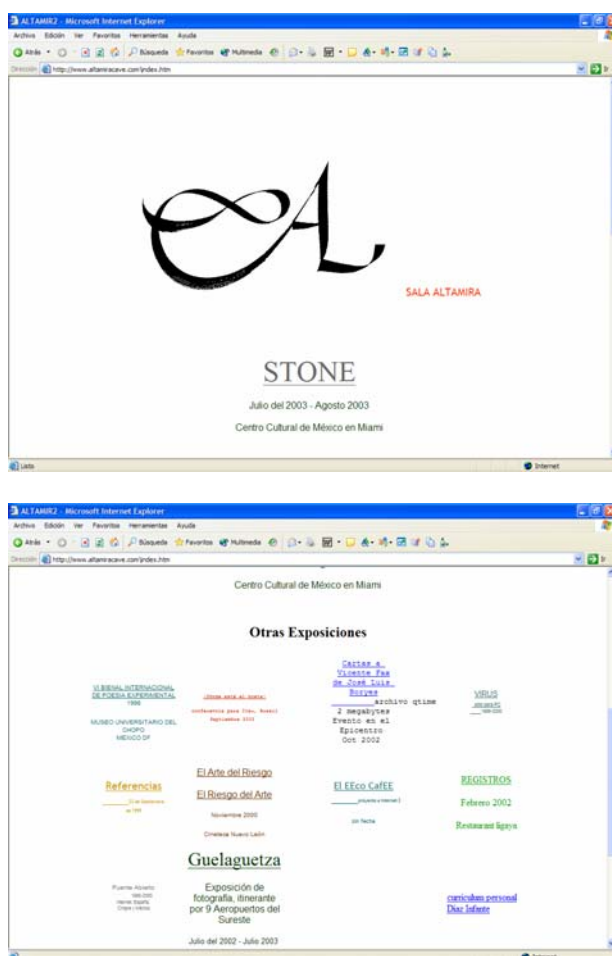
<http://www.altamiracave.com>

Contiene diversas exposiciones, algunas dedicadas a la poesía visual.

Incluye exposiciones de los trabajos de editor, Juan Díaz Infante, con ejemplos de diversos soportes, objetos, video registros de recitales, video creación, tipografía.

El Editor presenta su *site* como el primer espacio "galería" editado en la red

Imagen 45. Sala Altamira



EN BUSCA DEL ÁRBOL, ALFREDO DE STÉFANO

PROTOTIPO 2 DE TREEFINDER

EL DESIERTO ES UN LUGAR MÁGICO Y MARAVILLOSO Y ES SIEMPRE EL FACTOR COMÚN EN LA OBRA DE DE STÉFANO. SU VISIÓN EN ESTE PROYECTO ES UNA METÁFORA DE LA MISIÓN A MARTE DEL PATHFINDER EL CUAL TENÍ COMO OBJETIVO EL TRATAR DE ENCONTRAR VIDA EN EL PLANETA ROJO. DE LA MISMA MANERA DE STÉFANO VOLTEA A LOS PROPIOS DESIERTOS DE LA TIERRA, Y ESTABLECE TAMBIÉN QUE MÁS DE LA MITAD DEL TERRITORIO MEXICANO ES DESIERTO. SU PROYECTO DE TREEFINDER ESTARÍA DEDICADO AL ESTUDIO DEL DESIERTO SOBRE LA TIERRA. UN APARATO AUTÓNOMO DEDICADO A ESTABLECER LAS POSIBLES REGLAS DE UN FUTURO A MEDIANO PLAZO. COMO HACER LA TRANSICIÓN HUMANA AL MEDIO AMBIENTE EXTREMO, UN FUTURO SEGURO EN NUESTRA CARRERA DE ACABAR CONTAMINANDO EL MEDIO AMBIENTE POR FACTORES DE ECONOMÍA.

EDITOR

EL CURADOR DE LA CUEVA

Bundubu había visto unos bisontes hacía algunos días, con un menjurge mágico hizo la tinta y se dirigió a una cueva cercana, ya adentro, gracias a una fuerza poderosísima que alimentaba su poción, los trazos de las imágenes que pintaba, con su pedazo de rama y sus dedos, se quedaban permanentes sobre la piedra. Este ritual, para que fuera efectivo, se tenía que hacer, únicamente, en una noche de tormenta utilizando el fuego para iluminar la caverna; que en esos tiempos sólo se conseguía de manera accidental después de una tormenta eléctrica.

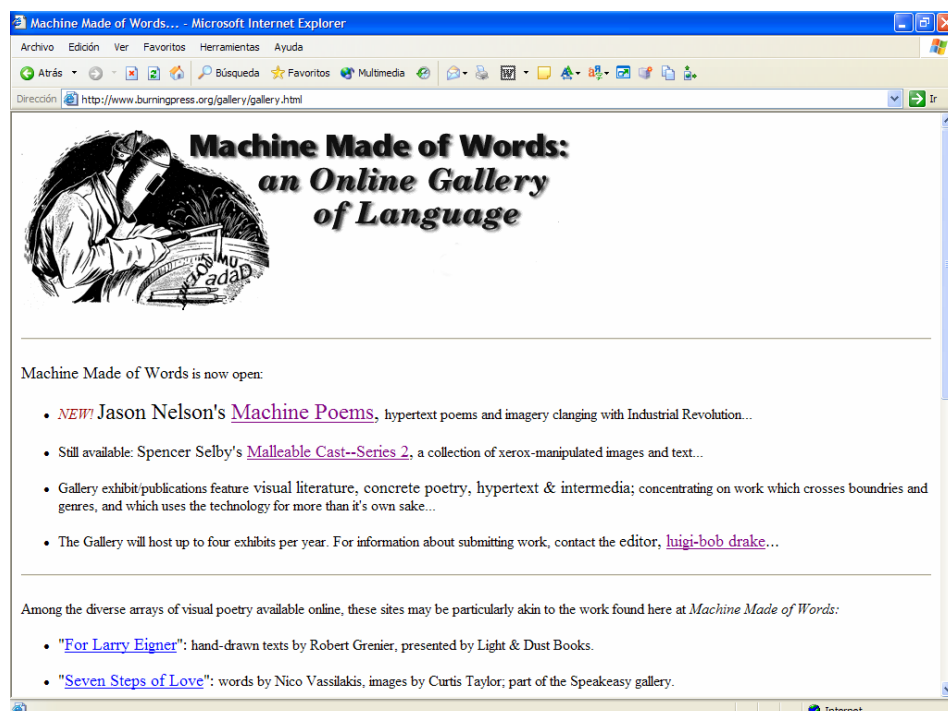
Altamira es esa cueva donde se encontró el trazo de arte más antiguo, pero, cuando lo hicieron esos personajes ¿Para qué lo hicieron? No había críticos ni museos, ni un curador de obra rupestre, inclusive había poco público.

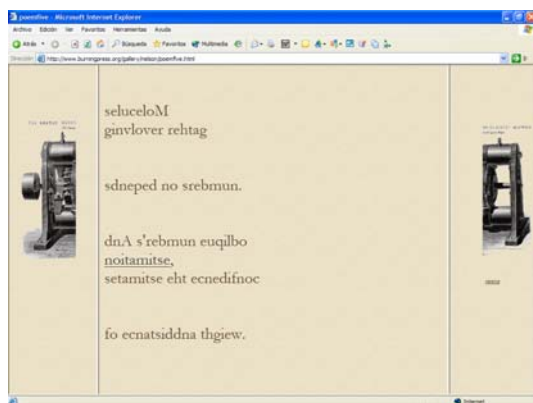
La Sala Altamira es nuevamente esa cueva que utiliza un fenómeno accidental, *Internet*, un producto para detonar armas nucleares remotamente en épocas de la guerra fría. Hoy en México, en el Museo del Chopo para detonar la poesía.

Machine Made of Words, an Online Gallery of Language

<http://www.burningpress.org/gallery/gallery.html>

Imagen 46. Machine Made of Words

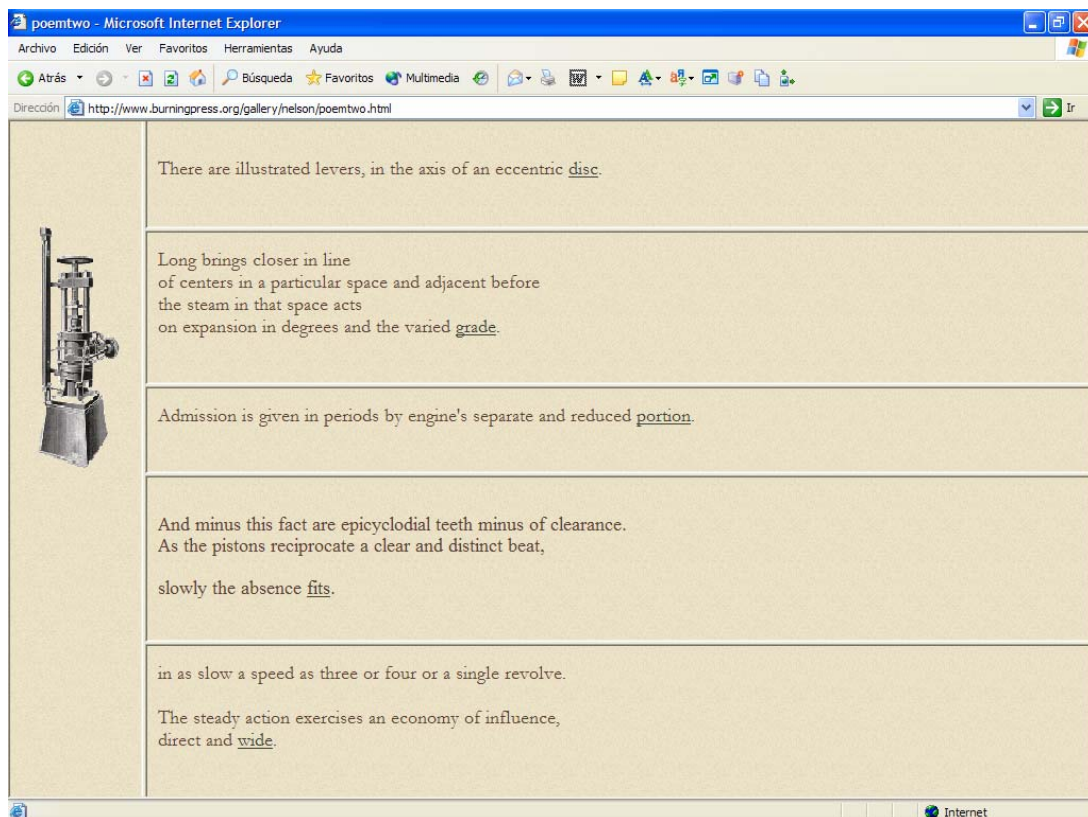


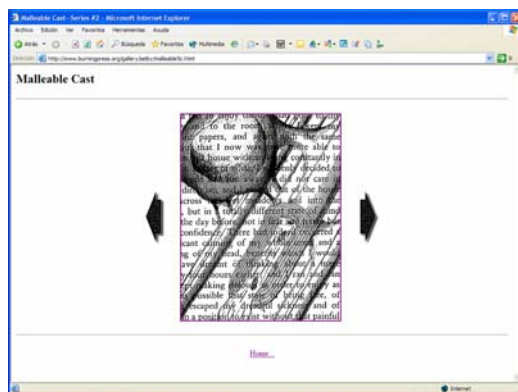
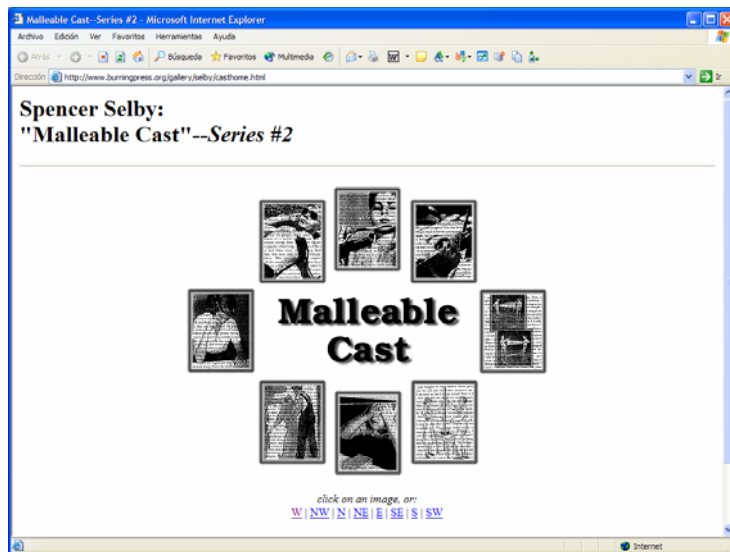


MACHINE POEMS

JASON NELSON

[HTTP://WWW.BURNINGPRESS.ORG/GALLERY/NELSON/POEMFIVE.HTML](http://www.burningpress.org/gallery/nelson/poemfive.html)





Instituciones Culturales Privadas

Entendemos este apartado como el contenedor de las instituciones culturales que tienen una dimensión limitada de carácter privado, sean o no subvencionadas, e independientemente a que sean estatales o no. Diferenciaremos las instituciones privadas de las públicas, no por su dependencia de la estructura del estado sino por la dimensión de lo "social" en que están inmersas. A una universidad, la consideraremos institución pública aunque sea de carácter privado y no estatal por la dimensión de su influencia social. Del mismo modo, un museo, será considerado público o privado en relación a su implicación en lo público en el entorno en el que manifiestan. Es una frontera difusa, pero estableceremos que, por ejemplo, la Fundación Cultural de la Caixa será una institución privada, mientras que los museos privados americanos pertenecerán a la escala de lo público, aunque no pertenezcan al estado, como en el caso del Guggenheim.

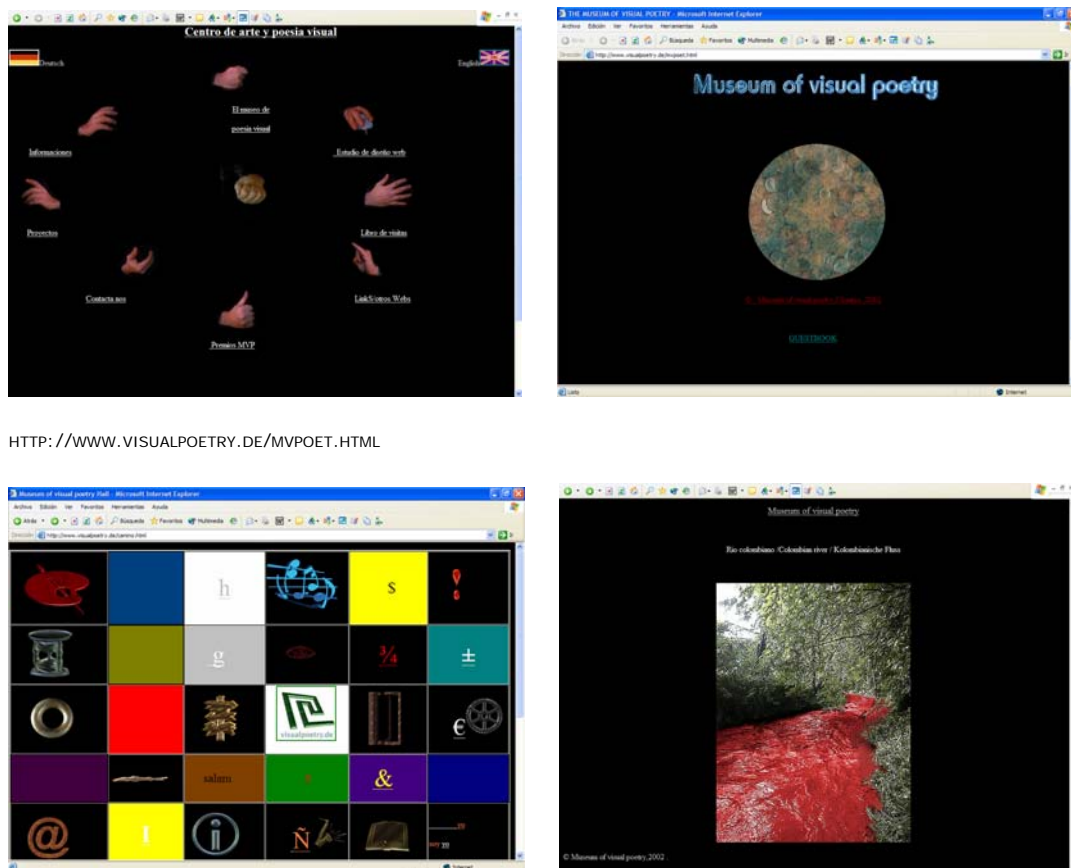
Museos

MUSEO DE POESÍA VISUAL

<http://www.visualpoetry.de/spanish/>

Publicación de relativo interes, que no corresponde a la pretensión de su enunciado.

Imagen 47. Museo de poesía visual



[HTTP://WWW.VISUALPOETRY.DE/MVPOET.HTML](http://www.visualpoetry.de/mvpoet.html)

[HTTP://WWW.VISUALPOETRY.DE/CAMINO.HTML](http://www.visualpoetry.de/camino.html)

NOTA DEL EDITOR

Museo de poesía visual. Un proyecto para *Internet* de José Santos

El museo de poesía visual abre sus puertas a *Internet* en mayo de 1999. A la búsqueda de nuevas formas de expresión en el arte Digital; un laberinto de imágenes y sonidos unidos por las Páginas En la red. La intención no es la de presentar obras aisladas sin Ninguna conexión en el contexto las unas con las otras sino Ahondar de manera intuitiva en los conceptos, cara a configurar un Trabajo global, el cual aprovechando la capacidad de transformación Del medio "*Internet* conduzca a la experiencia de ningún resultado Final y definitivo, sino a una plataforma experimental abierta a Cambios y en metamorfosis permanente.

Acabar (aunque sea temporalmente) con el papel pasivo distante y seguro Del "consumidor de imágenes en *Internet*" y superar así la frialdad de Los nuevos medios de comunicación es quizás la única meta concreta. El movimiento y la atmósfera del museo, reproduce en el cerebro cadenas De acciones que se repiten como reflejo de nuestro propio Comportamiento; de la lírica al humor, del humor a la tragedia; sin Inmutarse?

El museo esta abierto a la participación futura de otros Artistas, conservando de cualquier modo el carácter " no comercial " del Proyecto. Las obras que actualmente integran el grueso del mvpoetry (foto-colages, animaciones, sonidos...) Son trabajos originales de José Santos.

El museo de poesía visual es una idea original de: © j.santos,1999

El museo de poesía visual se encuentra situado en Castellano:

<http://www.visualpoetry.de/spanish/index.html> La versión en ingles: <http://www.visualpoetry.de>

Dirección de correo electrónico: webmaster@visualpoetry.de

¿QUE ES POESÍA VISUAL?

La mayoría de los internautas entienden el término poesía visual, simplemente como textos líricos presentados en la red. Si bien este concepto no esta del todo definido (y esta bien así), con nosotros una porción de artistas digitales en *Internet*, entendemos el termino como algo más que eso; el carácter poético de las imágenes y su composición definen el poema visual.

Este concepto no es puramente nuevo, pues quizás la idea se remonte a la edad media, donde narradores callejeros ya utilizaban tableros de imágenes para imprimir fuerza a sus relatos /poemas o canciones. En el manierismo encontramos artistas como Archimboldo o Parmigianino que podríamos definir sin duda como poetas visuales. En el arte contemporáneo son numerosos los ejemplos, pudiendo destacar nombres como Miró, Joan Brossa e incluso algunos trabajos de artistas tan diferentes como Andy Warhol, Josef Beuys o Francesco Clemente por nombrar algunos.

Lo que si es nuevo en realidad, es el desarrollo del concepto en la red de *Internet* y en el arte cibernético en general. Los nuevos medios ofrecen a los artistas, posibilidades hasta ahora desconocidas. La utilización de un medio común a todos produce paralelismos, pero la individualidad del poeta visual es un reto a seguir. "El mundo es un experimento"

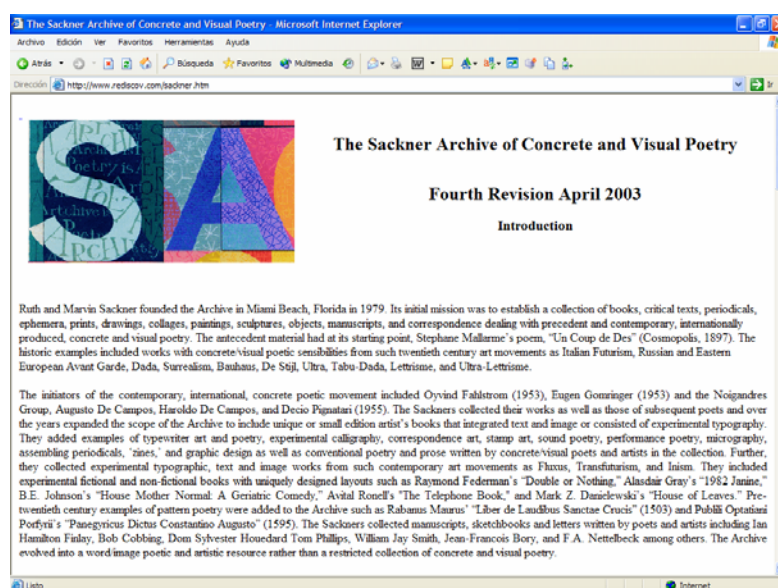
Archivos

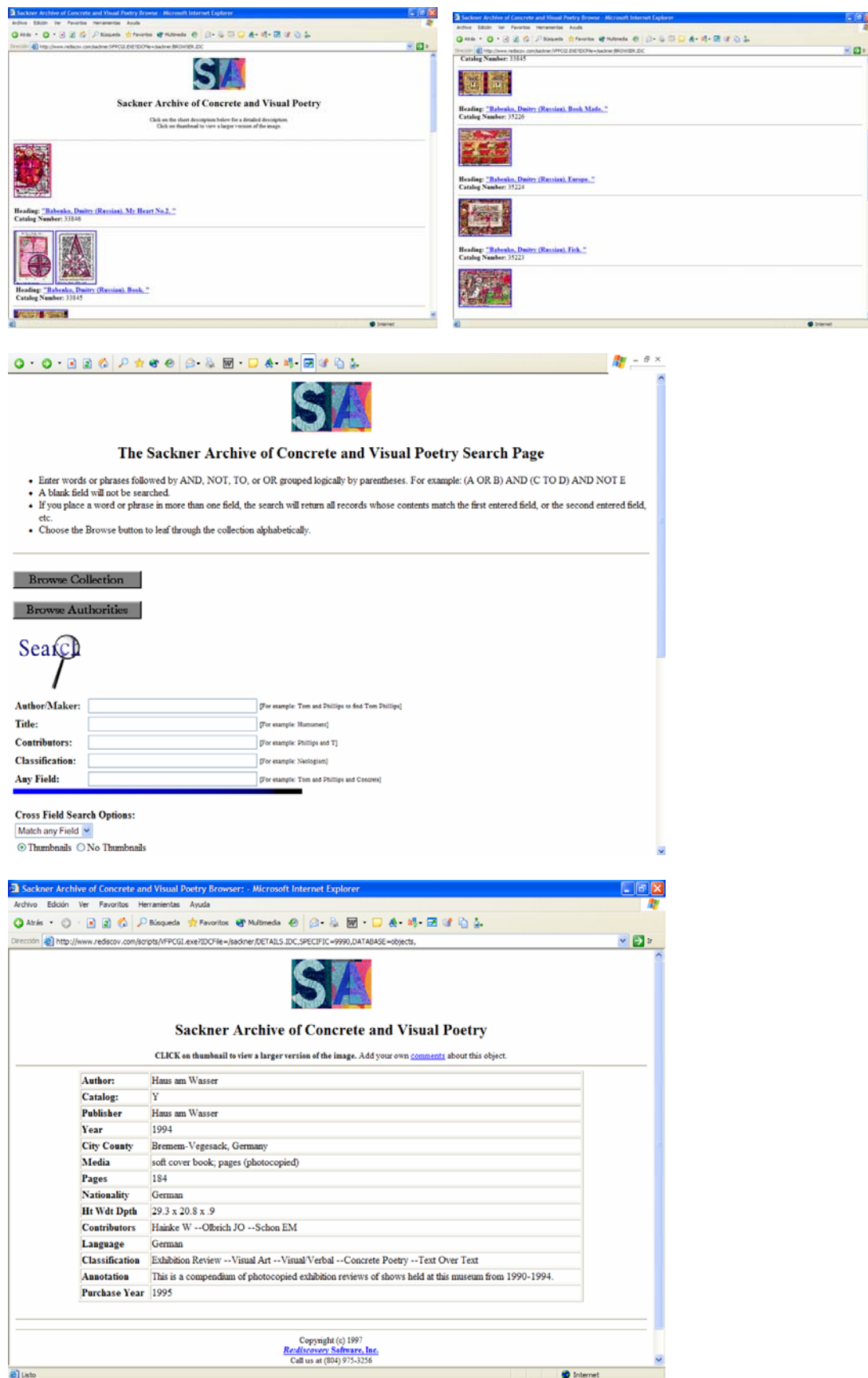
THE SACKNER ARCHIVE OF CONCRETE AND VISUAL POETRY

<http://www.rediscov.com/sackner.htm>

Esta publicación es comentada con detalle en el capitulo dedicado a la estructura de bases de datos

Imagen 48. The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry





Fundaciones

FUNDACIÓN JOAN BROSSA

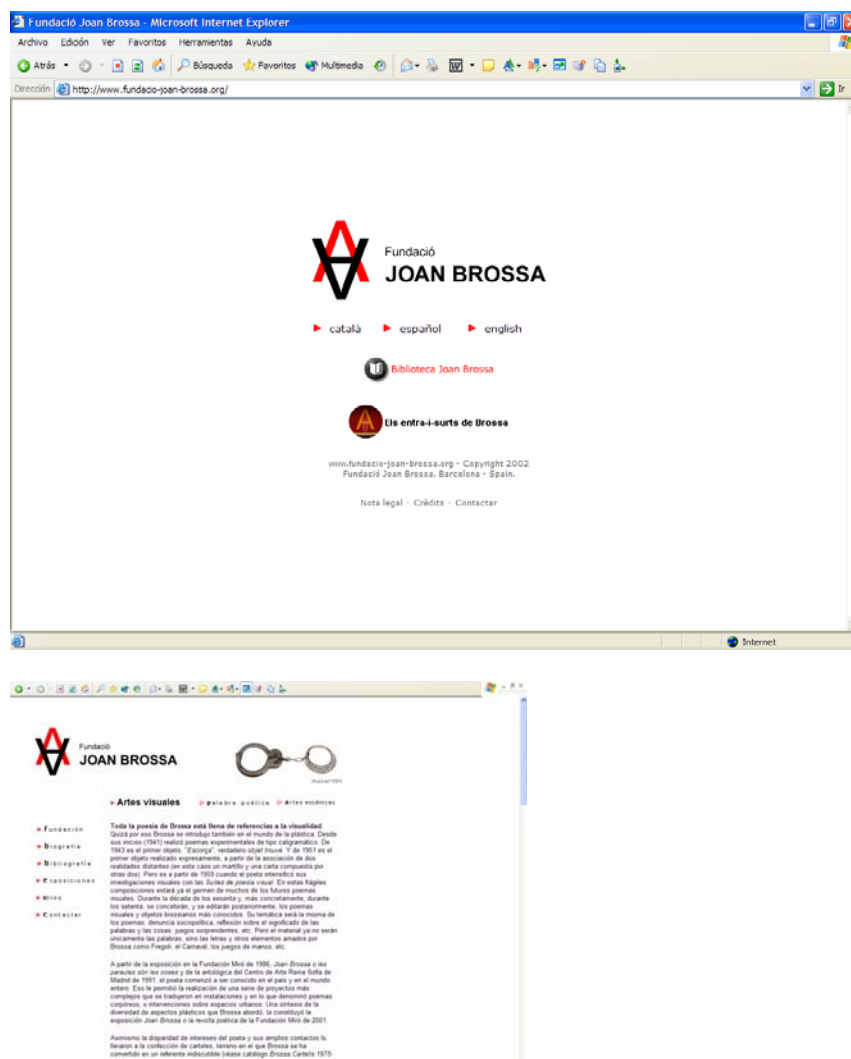
<http://www.fundacio-joan-brossa.org/>

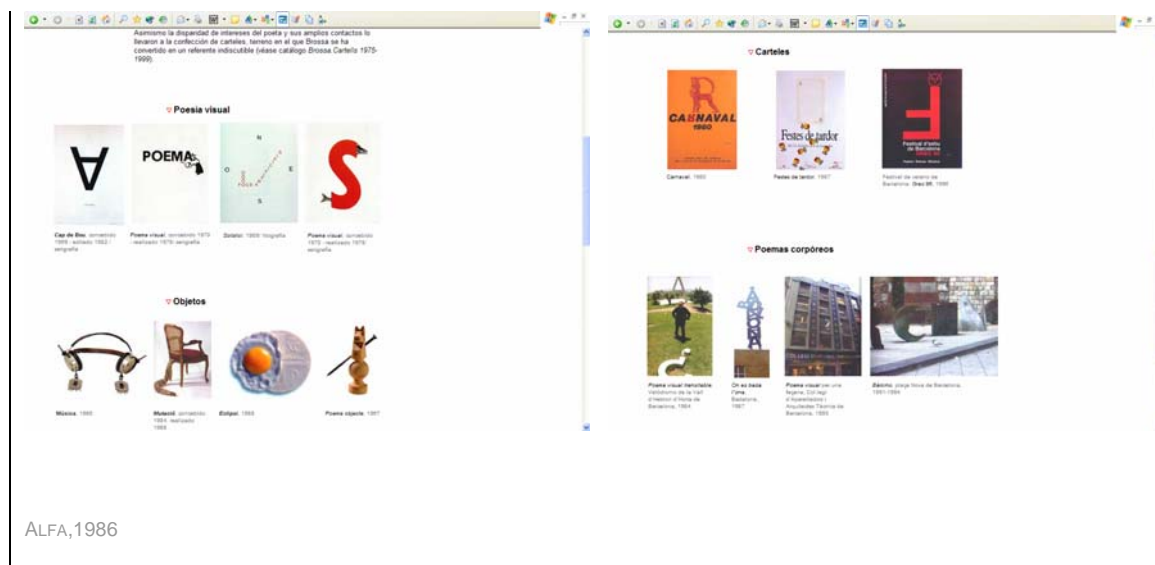
La Fundación Joan Brossa se constituyó el 20 de octubre de 1999 con el propósito de promover y conservar la obra del poeta y difundir su mensaje a un amplio número de lectores y espectadores. Entre otros objetivos de la Fundación, figuran la organización y clasificación de su obra, el fomento de acciones destinadas a un mayor conocimiento y divulgación de la cultura catalana y la concesión de premios, becas y ayudas a la investigación y a la formación. La idea arranca del testamento de Joan Brossa, donde dejaba todas sus pertenencias a la Fundación que se creara con su nombre y delegaba en Pepa Llopis, su compañera, la capacidad de ponerla en marcha.

Los patronos de la Fundación, por nombramiento expreso del poeta, son: el Ayuntamiento de Barcelona, Glòria Bordons, M. Lluïsa Borràs, Jordi Coca, Daniel Giralt-Miracle, Dolors Guilleumas, Josep M. Mestres Quadreny, Lluís Permanyer, Lluís Riera, Andreu Rossinyol y Antoni Rubió. La presidenta vitalicia es Pepa Llopis; la vicepresidenta es Mercè Centellas; la tesorera, Carme Llopis; y el secretario, Josep Cruanyes.

La sede de la fundación está en Barcelona: Roger de Llúria, 116, 2n.1ª. 08037Tel.: (34) 934589994 Fax: (34) 902120326 joanbrossa@fundacio-joan-brossa.org

Imagen 49. Fundación Joan Brossa



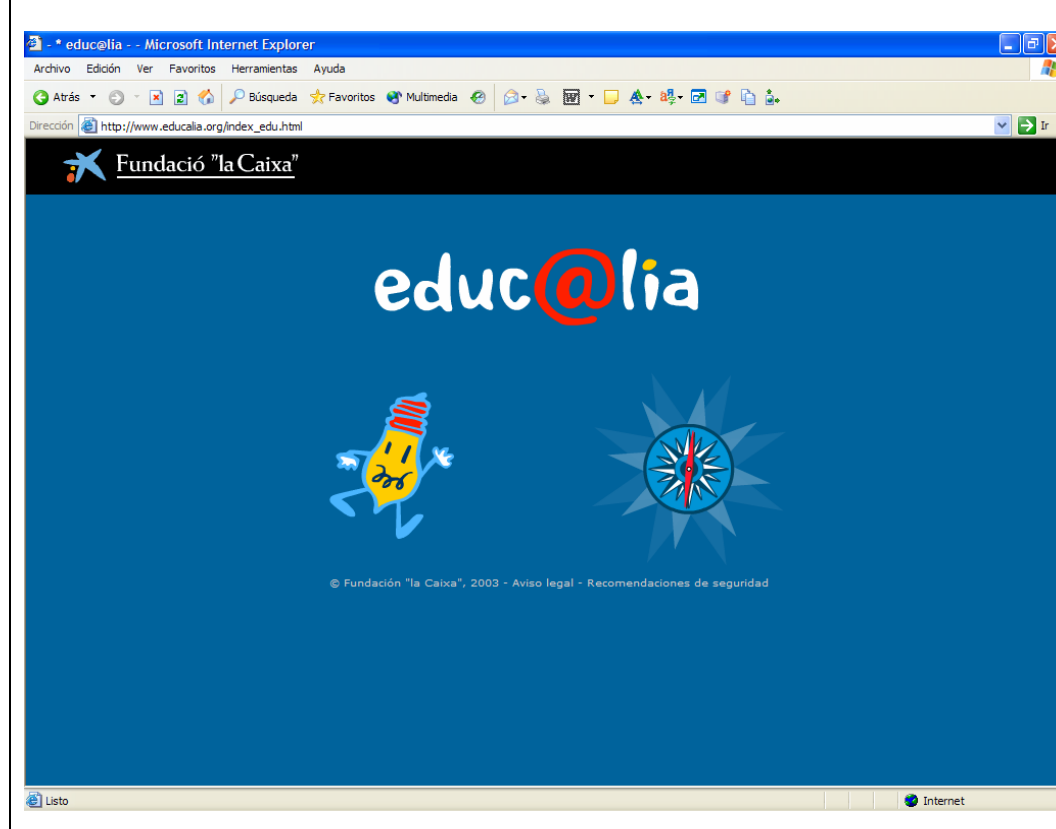


FUNDACIÓN LA CAIXA, EDUCALIA

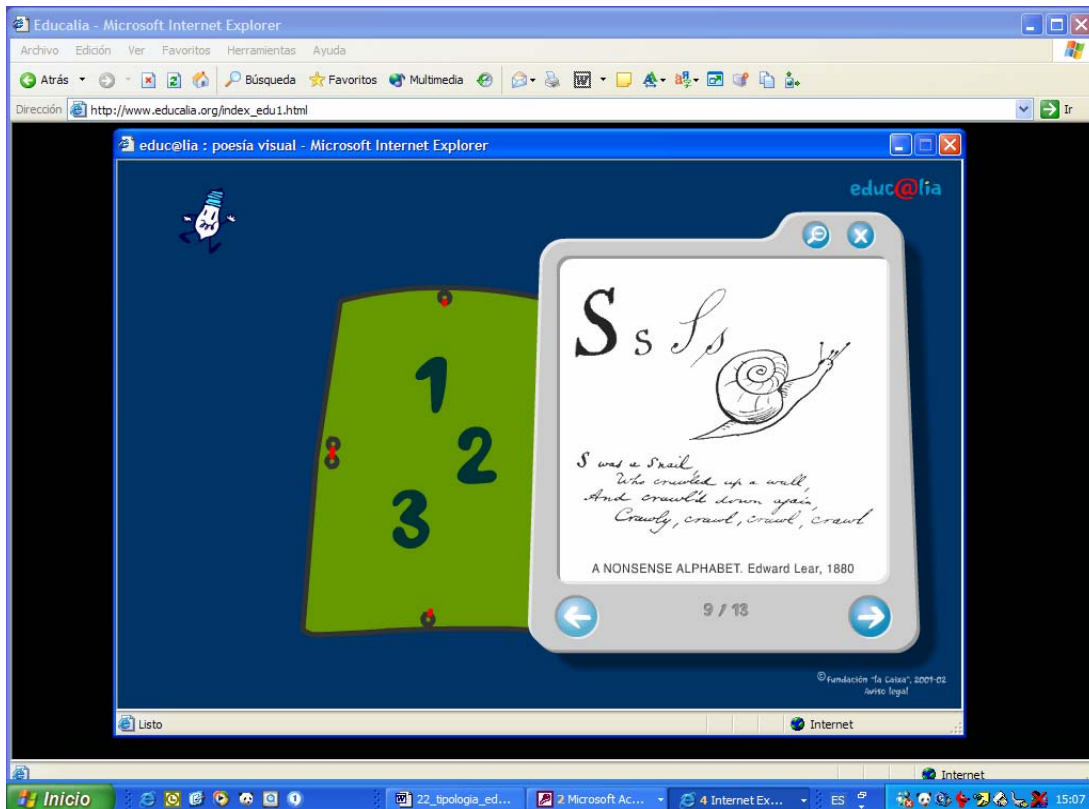
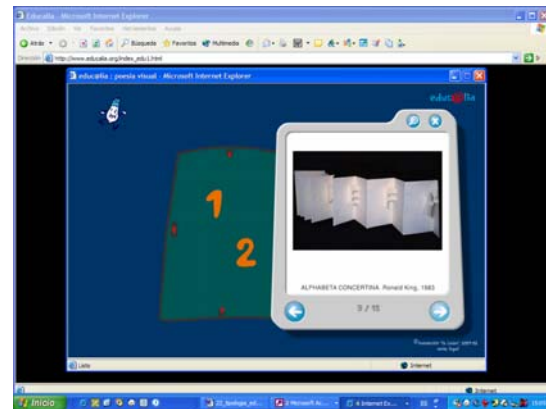
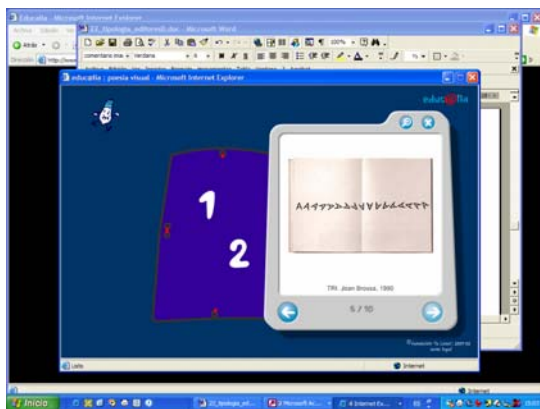
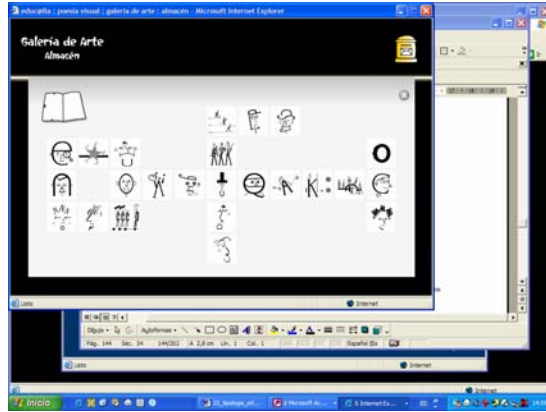
http://www.educalia.org/index_edu.html

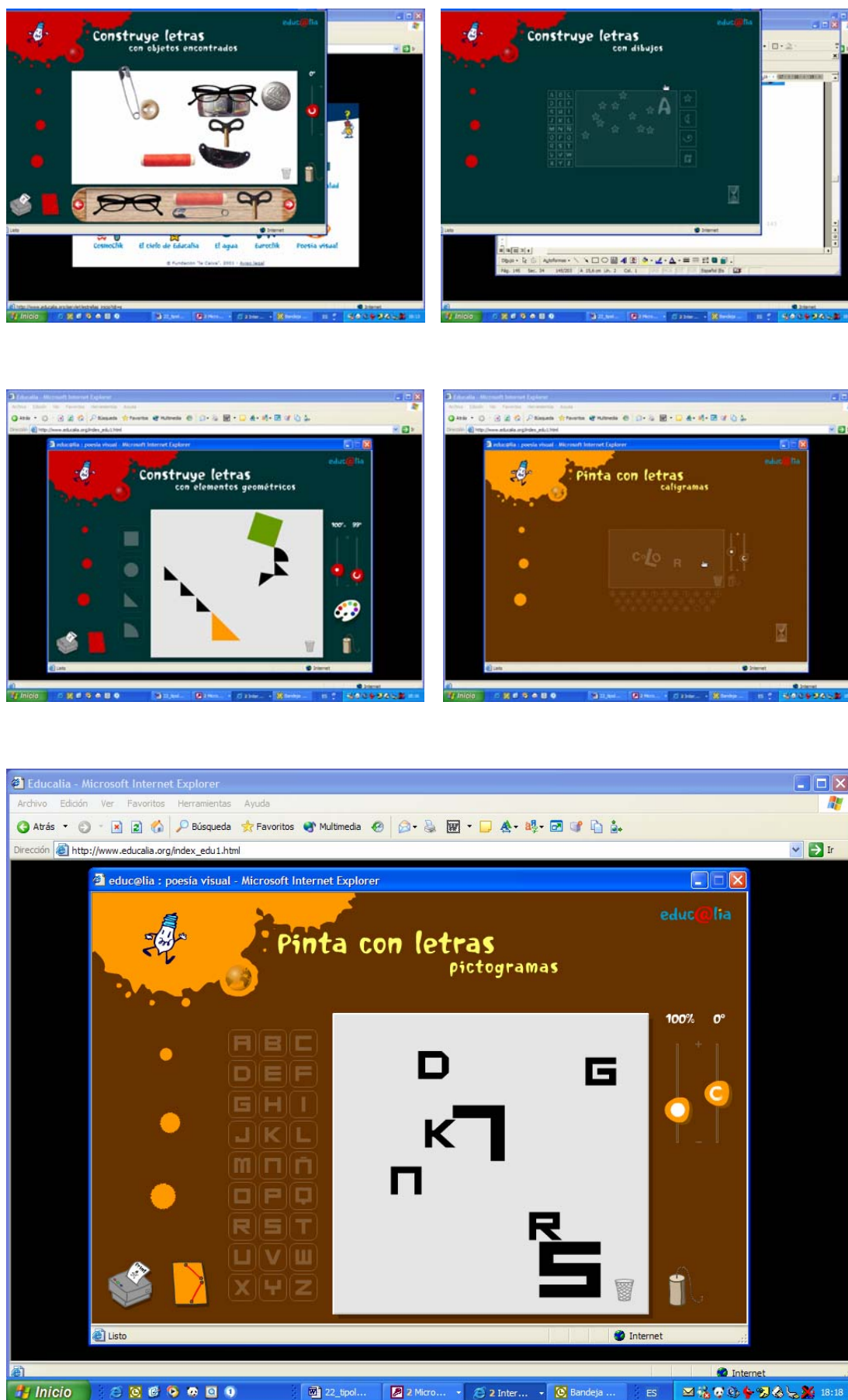
Algunas fundaciones, no especializadas necesariamente en el arte, tienen secciones divulgativas dedicadas a la PV,. Es el caso de La Caixa, que tiene dentro del proyecto educativo Educalia, una sección interactiva dedicada específicamente a la PV, donde se pueden contemplar trabajos de autores de este género, y participar creando obras a partir de programas interactivo de creación grafica, que se exponen en el mismo *site*.

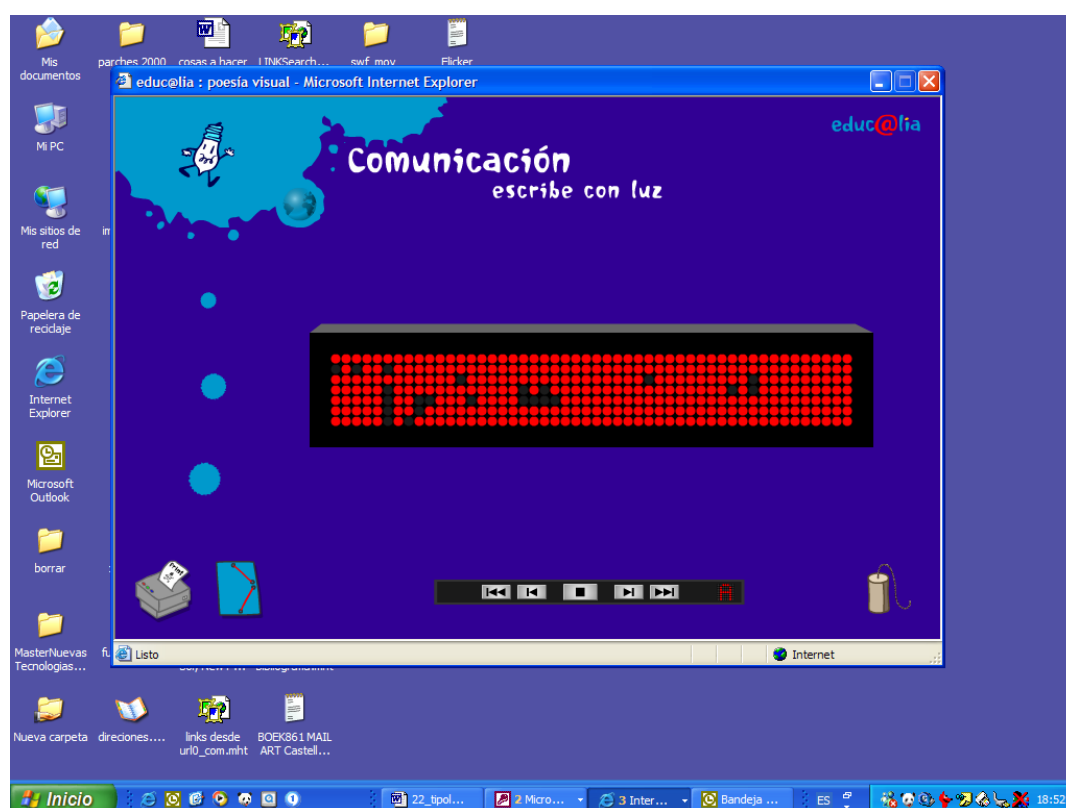
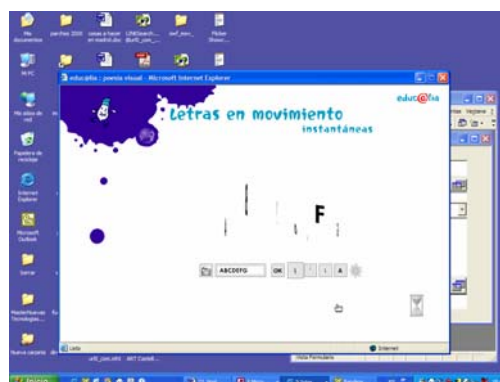
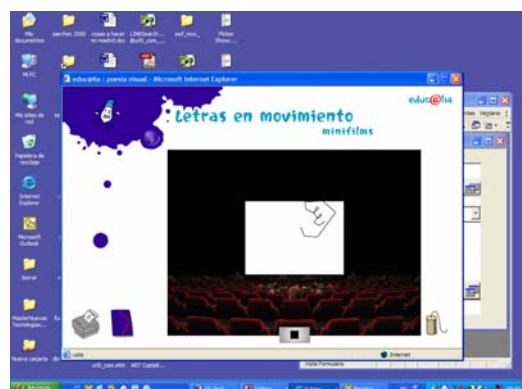
Imagen 50. Fundación La Caixa, Educalia











NOTA DEL EDITOR, EDUCALIA

Educalia es un espacio de relación, de formación y de entretenimiento para niños, padres y maestros que está basado en una concepción amplia de la educación no reglada, como es tradicional en los programas educativos de la Fundación "la Caixa".

Educalia es una *Web* lúdico-educativa abierta, interactiva y dinámica: abierta a la participación y a la iniciativa de todos; interactiva, porque potencia el intercambio de experiencias; dinámica, porque sus contenidos aumentan, progresan y mejoran con la colaboración de todos.

Los objetivos del proyecto son:

- La creación de un espacio común en el que alumnos, educadores y padres se relacionen, que responda a sus actuales necesidades y que favorezca el proceso educativo.
- El desarrollo intuitivo de los conceptos básicos que permitan acceder a los nuevos medios tecnológicos y apreciar la riqueza de sus posibilidades.
- La formación de todos los miembros de Educalia en las nuevas perspectivas de la sociedad futura en relación con los avances técnicos y con la adquisición de conocimientos.

Educalia es una red compuesta de módulos de acceso restringido, para los miembros de la comunidad educativa, y de módulos libres. Para acceder a las zonas restringidas es preciso disponer de claves de acceso individuales y aceptar un código ético regulador de las relaciones en la comunidad.

En Educalia se desarrollan actividades educativas, basadas en la relación y en el juego, para aquellas personas que comparten su interés tanto por la educación, bien sea como educadores o educandos, como por el uso de las tecnologías de la información en casa y en la escuela.

Como es tradicional en los programas educativos de la Fundación "la Caixa", el marco en el que se estructura Educalia es la educación no formal.

Aunque la orientación lúdica es predominante en Educalia, detrás de cada juego y de cada actividad existe una clara intención de acercarse al planteamiento educativo de valores y actitudes ampliamente reconocidos en nuestros días: el interés por la lectura, la aceptación y el disfrute de la diversidad cultural e idiomática, la educación para cuidar la salud, la conservación del medio ambiente, el interés por el arte o la curiosidad por la experimentación científica.

CODIGO ETICO

Educalia es una comunidad virtual formada por niños, niñas, padres, madres, maestros y maestras de educación infantil y primaria de España. La comunidad se consigue gracias a las comunicaciones que se producen entre las personas. Por esta razón, todos los miembros de la comunidad educativa virtual Educalia disponen de un nombre de usuario personal y de una clave secreta de acceso a Educalia, lo cual les garantiza la privacidad.

Educalia pone todos los medios técnicos que están a su alcance para proteger los derechos de sus miembros e impide el acceso a *webs* de contenidos desaconsejados para los menores de edad.

El hecho de ser miembro de Educalia implica la aceptación de unos principios básicos de comportamiento:

- Los recursos informáticos que Educalia pone al alcance del usuario están dirigidos exclusivamente al uso educativo y lúdico. No pueden ser utilizados por los usuarios bajo ningún concepto con finalidades comerciales, publicitarias o propagandísticas.
- La clave secreta que facilita Educalia es de uso personal e intransferible. Por esta razón, todas las acciones que se lleven a cabo con una determinada clave secreta serán siempre responsabilidad de su propietario.
- Cada usuario de Educalia goza de unos determinados privilegios de acceso y no los puede violar bajo ningún concepto. De la misma forma, no puede interferir o tratar de interferir información que pertenezca a otro usuario.
- Ningún usuario puede hacer copias de información perteneciente a otro usuario ni utilizar información de carácter confidencial o del buzón privado para hacerla pública sin consentimiento previo de su emisor.
- El usuario se compromete a no incurrir en actividades no autorizadas de acceso a sistemas informáticos, tanto de

Educalia como de terceros, ni en actividades no autorizadas de acceso, de alteración o de manipulación de información, tanto si esta información pertenece a Educalia como si pertenece a terceras personas, de acuerdo con lo que señala la normativa vigente sobre protección de datos personales.

El incumplimiento de estos principios básicos de comportamiento dará derecho a los administradores de Educalia a la expulsión temporal o definitiva de la comunidad virtual.

Centros de arte

Centro de Arte Moderno, Sala Apta

www.cam.org.ar

Asociación argentina que tiene publicaciones *on line* y en papel. Editan proyectos de artistas, en series de objetos y en CD-Rom, Sala Apta y Sala Roja. En Madrid tienen una oficina en c/ Juan de Olias, 24, 6º 1 esc centro, 28020 Madrid, y han abierto una galería en la C/ Gobernador 25.

NOTA DEL EDITOR

El Centro de Arte Moderno es una institución privada sin fines de lucro, que fue fundada el 18 de noviembre de 1995, en Quilmes, Argentina. Desde ese momento desarrolla una importante labor en el ámbito artístico-cultural. Se encuentra estructurado en tres áreas fundamentales, a saber:

Extensión, dentro de la cual se encuentra la organización de exposiciones de artistas de diferentes nacionalidades -tanto en el país como en el exterior-, conciertos, presentaciones de libros, recitales y otras actividades abiertas a la comunidad;

Publicaciones, dentro de las que se encuentran las ediciones:

Convencionales dividiéndose éstas, a su vez, en impresas (periódicas y no periódicas), digitales, de video y musicales

No convencionales

De autor ediciones realizadas en forma original por diferentes artistas

Académica, dentro de la que se imparten cursos y talleres de iniciación y perfeccionamiento en las diferentes disciplinas artísticas basados en un criterio de trabajo interdisciplinario.

CENTRO DE ARTE MODERNO

DIRECTOR: Ing. Raúl Alberto Manrique Girón.

COORDINADOR: Dr. Claudio Fabián Pérez Míguez.

DIRECTOR ADJUNTO: Prof. Pablo Daniel Boné.

DIRECTOR DE PUBLICACIONES: Prof. Roberto Mariano Monza Villalba.

WEBMASTER: Lic. Mónica Acuña Persson.

BIBLIOTECA ADOLFO BIOY CASARES: Director Sr. Gabriel Fabry.

Imagen 51. Centro de Arte Moderno



POESÍA VISUAL

LA POESÍA VISUAL Y LA POESÍA EXPERIMENTAL ES UNA DE LAS ÁREAS DONDE EL CENTRO DE ARTE MODERNO DESARROLLA UNA INTENSA ACTIVIDAD, REALIZANDO EXPOSICIONES, ENCUENTROS, CONVOCATORIAS PERIÓDICAS Y CONSTITUYE UNA PARTE IMPORTANTE DE SU COLECCIÓN DE OBRAS.

Video poesía, cine experimental

La relación entre los soportes audiovisuales y la poesía visual es consustancial a sus orígenes. El cine experimental es en sí mismo una materialización de muchos de los principios de la PV. Sin embargo, el carácter performático que muchas veces tiene la PV hace que el registro AV de estas presentaciones sea tomado como video poesía, lo que desde nuestro punto de vista es un grave error, en el que caen certámenes como el de Vancouver.

EDGEWISE CAFE, VANCOUVER VIDEOPOEM FESTIVAL

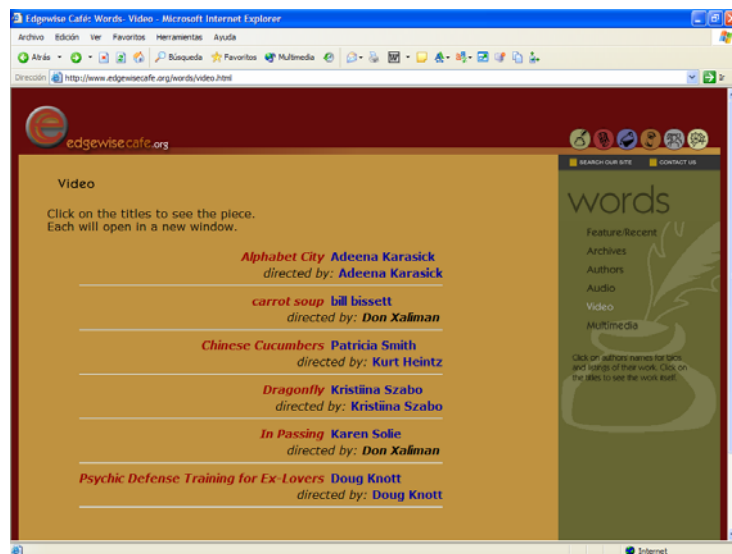
<http://www.edgewisecafe.org/>

Imagen 52. EdgeWise Café, Vancouver Videopoem Festival



<HTTP://WWW.EDGEWISECAFE.ORG/VVF/>





HTTP://WWW.EDGEWISECAFE.ORG/WORDS/VIDEO.HTML

INFORMACIÓN DEL EDITOR

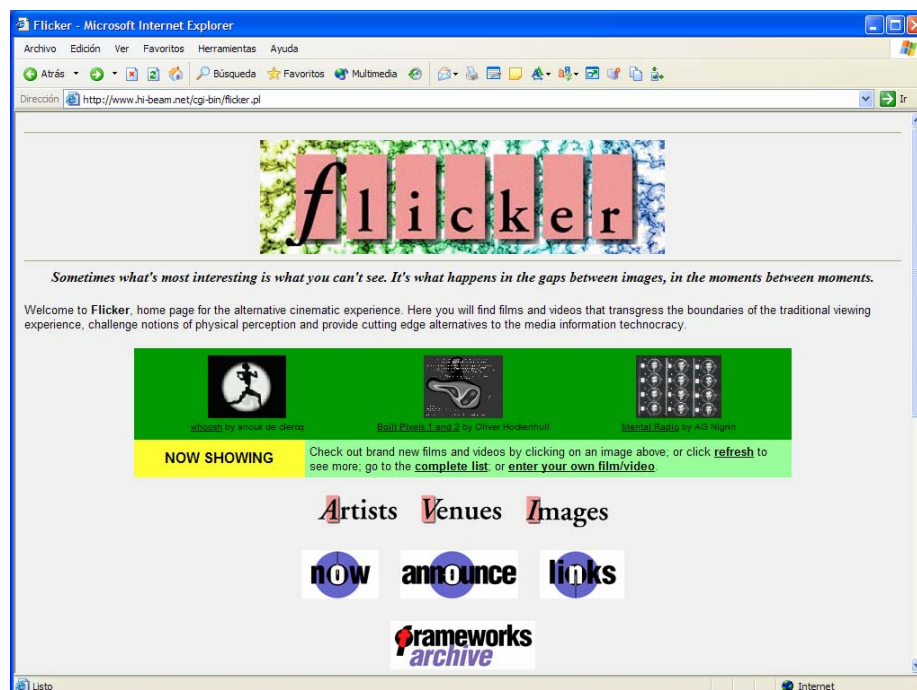
The Edgewise ElectroLit Centre is a member of Telepoetics Inc and e-poets. Both of these organizations are worldwide networks of people, organizations or groups interested in telepresent performance poetry. Our partners range from the United States to Australia, Cuba to Russia.

We run various programs designed to bring the literary arts to new audiences. These are listed in our Programs section.

FLICKER

<http://www.hi-beam.net/cgi-bin/flicker.pl>

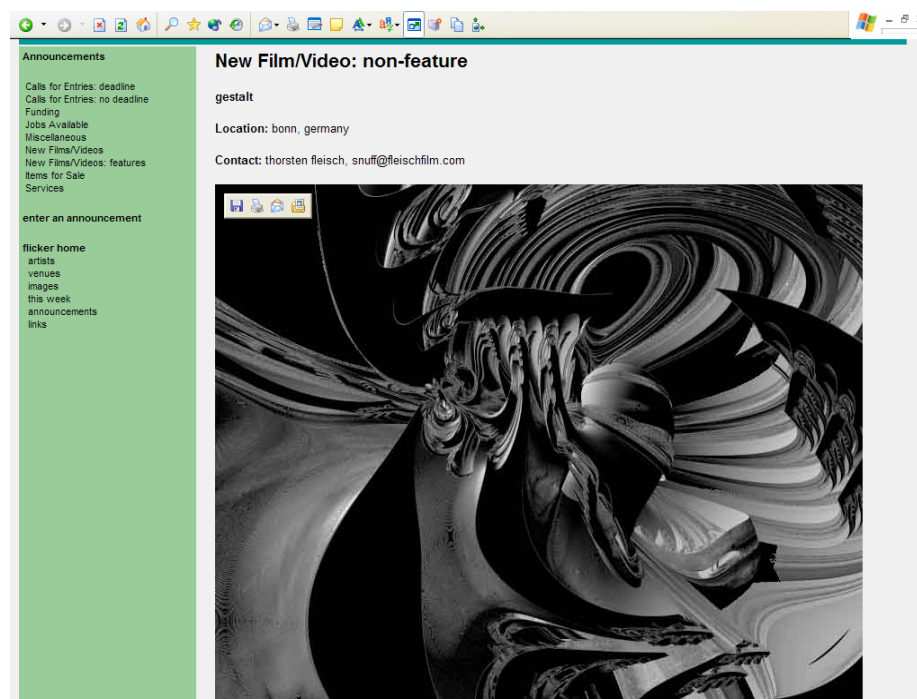
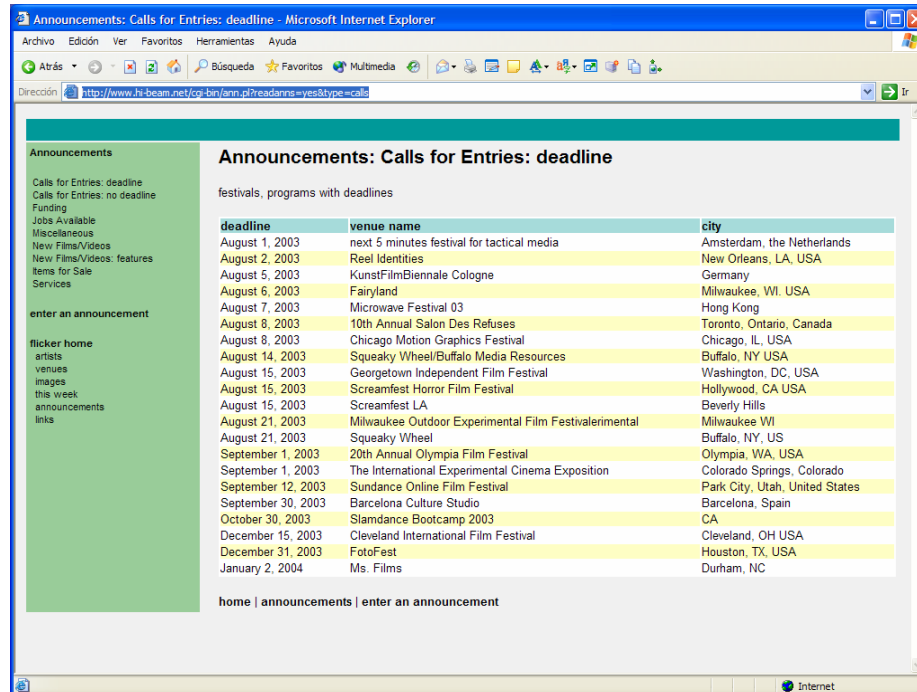
Imagen 53. Flickr



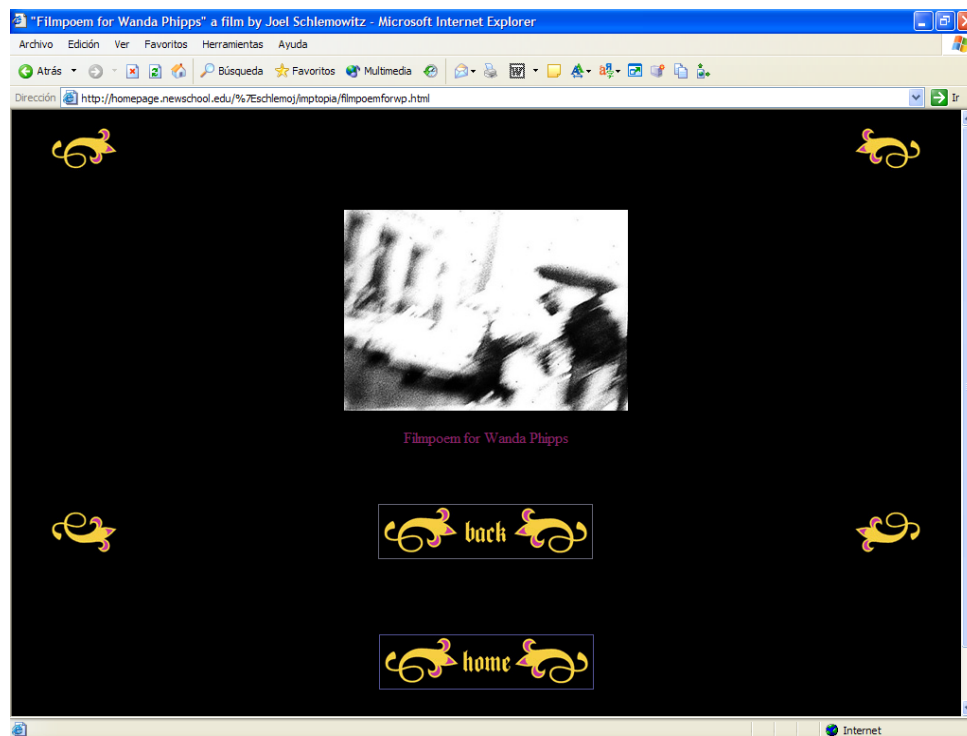
CERTAMENES

HTTP://WWW.HI-BEAM.NET/CGI-BIN/ANN.PL?READANNS=YES&TYPE=CALLS

HTTP://WWW.HI-BEAM.NET/CGI-BIN/ANN.PL?READANNS=YES&TYPE=CALLSND

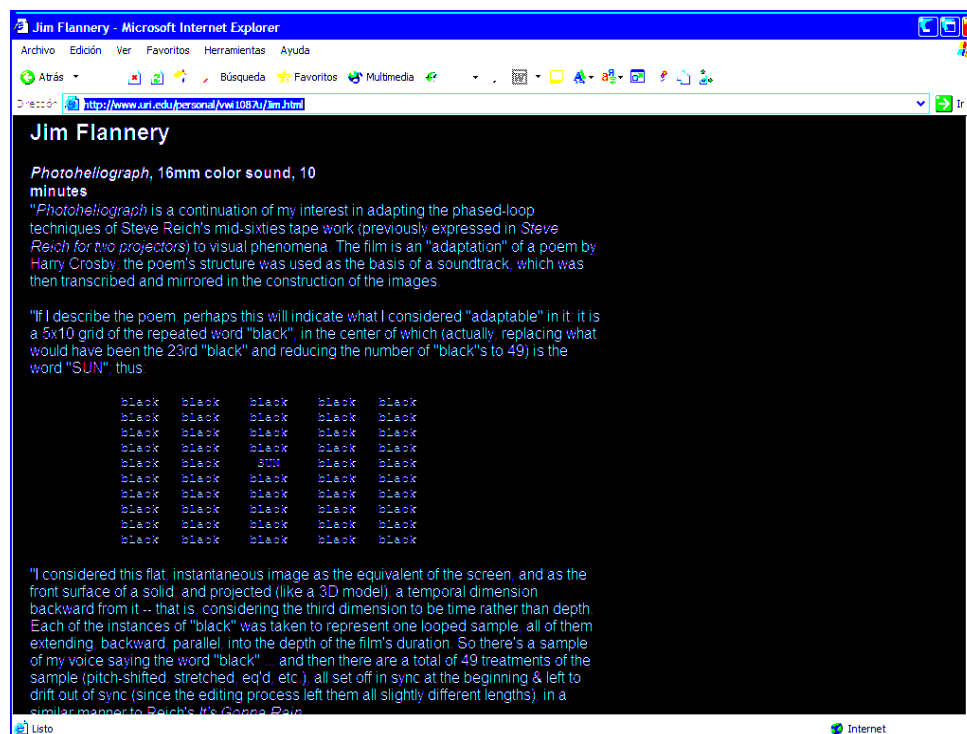


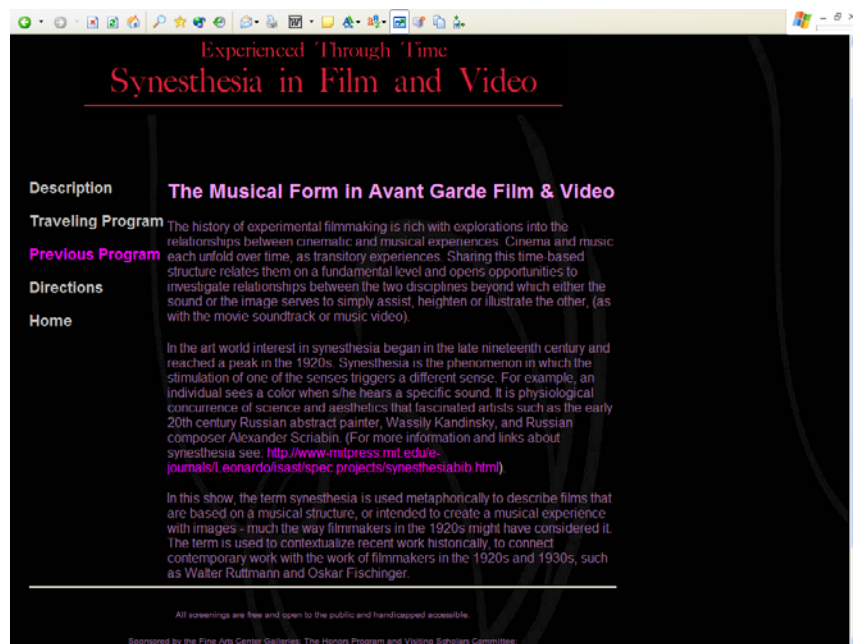
HTTP://WWW.HI-BEAM.NET/CGI-BIN/ANN.PL?TYPE=NEWWORK&READFILE=63.ANN



[HTTP://HOMEPAGE.NEWSCHOOL.EDU/%7ESCHLEWOJ/IMPTOPIA/FILMPOEMFORWP.HTML](http://homepage.newschool.edu/%7ESchlewoj/imptopia/filmpoemforwp.html)

[HTTP://WWW.URI.EDU/PERSONAL/VWI1087U/JIM.HTML](http://www.uri.edu/personal/vwi1087u/jim.html)





[HTTP://WWW.URI.EDU/PERSONAL/VW1087U/DETAILS.HTML](http://www.uri.edu/personal/vw1087u/details.html)

THE MUSICAL FORM IN AVANT GARDE FILM & VIDEO

THE HISTORY OF EXPERIMENTAL FILMMAKING IS RICH WITH EXPLORATIONS INTO THE RELATIONSHIPS BETWEEN CINEMATIC AND MUSICAL EXPERIENCES. CINEMA AND MUSIC EACH UNFOLD OVER TIME, AS TRANSITORY EXPERIENCES. SHARING THIS TIME-BASED STRUCTURE RELATES THEM ON A FUNDAMENTAL LEVEL AND OPENS OPPORTUNITIES TO INVESTIGATE RELATIONSHIPS BETWEEN THE TWO DISCIPLINES BEYOND WHICH EITHER THE SOUND OR THE IMAGE SERVES TO SIMPLY ASSIST, HEIGHTEN OR ILLUSTRATE THE OTHER, (AS WITH THE MOVIE SOUNDTRACK OR MUSIC VIDEO).

IN THE ART WORLD INTEREST IN SYNESTHESIA BEGAN IN THE LATE NINETEENTH CENTURY AND REACHED A PEAK IN THE 1920S. SYNESTHESIA IS THE PHENOMENON IN WHICH THE STIMULATION OF ONE OF THE SENSES TRIGGERS A DIFFERENT SENSE. FOR EXAMPLE, AN INDIVIDUAL SEES A COLOR WHEN S/HE HEARS A SPECIFIC SOUND. IT IS PHYSIOLOGICAL CONCURRENCE OF SCIENCE AND AESTHETICS THAT FASCINATED ARTISTS SUCH AS THE EARLY 20TH CENTURY RUSSIAN ABSTRACT PAINTER, WASSILY KANDINSKY, AND RUSSIAN COMPOSER ALEXANDER SCRIBIN. (FOR MORE INFORMATION AND LINKS ABOUT SYNESTHESIA SEE: [HTTP://WWW-MITPRESS.MIT.EDU/E-JOURNALS/LEONARDO/ISAST/SPEC.PROJECTS/SYNESTHESIABIB.HTML](http://www-mitpress.mit.edu/e-journals/leonardo/isast/spec.projects/synesthesiabib.html)).

IN THIS SHOW, THE TERM SYNESTHESIA IS USED METAPHORICALLY TO DESCRIBE FILMS THAT ARE BASED ON A MUSICAL STRUCTURE, OR INTENDED TO CREATE A MUSICAL EXPERIENCE WITH IMAGES - MUCH THE WAY FILMMAKERS IN THE 1920S MIGHT HAVE CONSIDERED IT. THE TERM IS USED TO CONTEXTUALIZE RECENT WORK HISTORICALLY, TO CONNECT CONTEMPORARY WORK WITH THE WORK OF FILMMAKERS IN THE 1920S AND 1930S, SUCH AS WALTER RUTTMANN AND OSKAR FISCHINGER.

CINE ALTERNATIVO, DEFINICIONES

What is "Alternative Cinema"? What is "Alternative Cinema"? Definitions and distinctions.

"...the so-called mundane, which people use as a word of contempt when they really mean 'earth.' What they don't see is the potential for glory, for envisionment that's inherent in even doing the dishes, in the soap suds... All they have to do is close their eyes and look." -- Stan Brakhage, *Sight and Sound* (1993)

What is "alternative," "avant garde," or "experimental" film and video? Good question; it's one makers and audiences have been groping with for years. No one definition seems to please everybody. There are, however, some common characteristics. The works are often short, non-narrative and structurally idiosyncratic, though the makers often use narrative elements and conventional structures in unconventional ways. The media described in the Flicker pages has a variety of names: experimental, fine art, avant garde, personal, independent, and others. Though each term is inadequate to define any one particular film, video or maker, and the definitions often overlap, it is useful to discuss and distinguish their meanings. You will find some attempts to define these terms below. The films and videos listed here are not, however, short subjects intended to accompany a feature film; nor do the makers consider them "stepping stones" on a career track to Hollywood feature production. They are complete works of art in and of themselves. Alternative: films and videos that provide an alternative to commercial media or to conventional topics and forms, dealing with subjects, points-of-view and formal

elements not found in the mainstream. Some makers object to this term as it implies that the work exists only in relation to mainstream media, rather than as a unique art form of its own. Experimental: the maker experiments with the medium, the production process, or the structure of the work, without necessarily knowing what the outcome will be. For example, the artist might try processing the film using the wrong chemistry, shooting the film through a rainy windshield, editing the story in a way that subverts the narrative, etc.

Fine Art: media work that deals with many of the same concerns as fine art painting, sculpture, music and literature, exploiting the aspects that are unique to the film or video medium. Personal: the work reflects or contains elements of the maker's personal life, or reflects a highly subjective view of the world or the subject.

Avant Garde: In French, literally means "advance guard," a military term for troops that led the attack across the battlefield; used to describe artwork that somehow breaks new ground and charts new territory. Independent: Work that is made outside of the Hollywood system. Though most experimental film and video falls into this category, it generally refers to non-Hollywood feature and documentary films.

Underground: Also work that is made outside any commercial system; usually connotes something subversive, or something that would make mainstream audiences uncomfortable. This term came about in the 1960s, where many film venues showed clandestine works that were at odds with censorship or other laws.

You may also come across some of these terms:

Structuralism: The elements of the work's production or structure become the subject, partly as a way to demystify the cinematic process. For example, a particular camera action might be repeated and studied. There was a movement structural cinema in the 1970s.

Visionary: a term coined by P. Adam Sitney to describe work that allows us to see beyond the traditional boundaries of the physical, cultural and/or spiritual world.

Expanded: A term coined by Gene Youngblood in his book Expanded Cinema to mean work that transgresses the normal boundaries of the viewing experience. "I think the avant-garde is 'alive' as long as it looks beyond itself (its history, what it has become) for inspiration. There are as many directions as there are people willing to look. It's a praxis of oneself open to outside influences (other techniques, other cinemas, other arts and media, other cultures) rather than one that stands on principles, insists on oppositions or follows fashion (movements)." -- Konrad

Steiner (2001)

REFERENCIAS DE SITIOS DE CINE / VIDEO EXPERIMENTAL

| |
|--|
| REFERENCIAS DE SITIOS DE CINE / VIDEO EXPERIMENTAL |
| FLICKER SHOWCASE INDEX |
| EXPERIMENTAL FILM VIDEO SHOWCASES, HTTP://WWW.HI-BEAM.NET/ORG/SHOWINDEX.HTML |
| WESTERN USA |
| 911 MEDIA ARTS CENTER (SEATTLE, WASHINGTON) |
| ACME CINEMA (SEATTLE, WASHINGTON) |
| ARTISTS' TELEVISION ACCESS (SAN FRANCISCO, CALIFORNIA) |
| BASEMENT FILMS (ALBUQUERQUE, NEW MEXICO) |
| CHARM BRACELET (PORTLAND, OREGON) |
| CINE16 (SAN JOSE, CALIFORNIA) |
| FILM ARTS FOUNDATION (SAN FRANCISCO, CALIFORNIA) |
| FILMFORUM (LOS ANGELES, CALIFORNIA) |
| INDEPENDENT EXPOSURE (SEATTLE, WASHINGTON) |
| NORTHWEST FILM CENTER (PORTLAND, OREGON) |
| NOT MY HOUSE (EUGENE, OREGON) |
| OTHER CINEMA (SAN FRANCISCO, CALIFORNIA) |
| OLYMPIA FILM SOCIETY (OLYMPIA, WASHINGTON) |
| PACIFIC FILM ARCHIVE (BERKELEY, CALIFORNIA) |
| PERIPHERAL PRODUCE/RODEO FILMS (PORTLAND, OREGON) |
| SAN FRANCISCO CINEMATHEQUE (SAN FRANCISCO, CALIFORNIA) |
| SEATTLE INDEPENDENT FILM AND VIDEO CONSORTIUM |
| THE WEREPAD (SAN FRANCISCO, CALIFORNIA) |
| EASTERN USA |

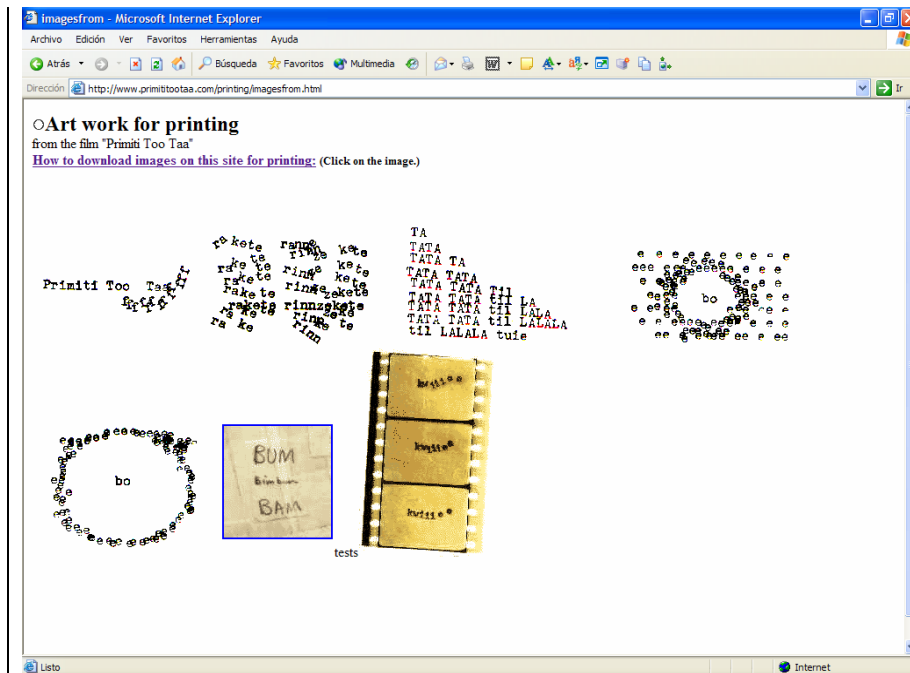
| |
|--|
| ANDY WARHOL MUSEUM (PITTSBURGH, PA) |
| ANTHOLOGY FILM ARCHIVES (NEW YORK CITY) |
| BALAGAN EXPERIMENTAL FILM/VIDEO SERIES (BOSTON, MASSACHUSETTS) |
| BERKS (READING, PENNSYLVANIA) |
| CINE SALON (HANOVER, NEW HAMPSHIRE) |
| CLEVELAND CINEMATHEQUE (CLEVELAND, OHIO) |
| HALLWALLS (BUFFALO, NEW YORK) |
| HARVARD FILM ARCHIVE (CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS) |
| THE KITCHEN (NEW YORK CITY) |
| THE KNITTING FACTORY (NEW YORK CITY) |
| LA VISTA DOWNTOWN CINEMA CLUB (NEW YORK CITY) |
| MASS EXPERIMENT (BOSTON, MASSACHUSETTS) |
| MILLENNIUM FILM WORKSHOP (NEW YORK CITY) |
| MUSEUM OF MODERN ART/CINEPROBE (NEW YORK CITY) |
| OCULARIS (BROOKLYN, NEW YORK) |
| PITTSBURGH FILMMAKERS (PITTSBURGH, PENNSYLVANIA) |
| PRATT FILM SERIES (NEW YORK CITY) |
| PRINCE MUSIC THEATER (PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA) |
| ROBERT BECK MEMORIAL CINEMA (NEW YORK CITY) |
| SNACKONART (NEW YORK) |
| SQUEAKY WHEEL (BUFFALO, NEW YORK) |
| SUBTERRANEAN CINEMA (JACKSONVILLE, FLORIDA) |
| VIDEO LOUNGE (NEW YORK CITY) |
| WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART (NEW YORK CITY) |
| CENTRAL USA |
| CHICAGO FILMMAKERS (CHICAGO, ILLINOIS) |
| FIRST PERSON CINEMA (BOULDER, COLORADO) |
| STARLIGHT CINEMA (MADISON, WISCONSIN) |
| UNDERCINEMA (MINNEAPOLIS, MINNESOTA) |
| UNIVERSITY OF WISCONSIN CINEMATHEQUE (MADISON, WISCONSIN) |
| SOUTHERN USA |
| AURORA PICTURE SHOW (HOUSTON, TEXAS) |
| BLUE SCREEN (AUSTIN, TX) |
| FLICKER FILM FESTIVAL (CHAPEL HILL, NORTH CAROLINA) |
| GLITTER FILMS (RALEIGH, NORTH CAROLINA) |
| MINI-CINE (SHREVEPORT, LOUISIANA) |
| VIDEO ASSOCIATION OF DALLAS (DALLAS, TEXAS) |
| ZEITGEIST THEATER EXPERIMENTS (NEW ORLEANS, LOUISIANA) |
| CANADA |
| BLINDING LIGHT (VANCOUVER, BRITISH COLUMBIA) |
| CINEMATHEQUE ONTARIO (TORONTO, ONTARIO) |
| EDGEWISE ELECTROLIT CENTRE (VANCOUVER, BRITISH COLUMBIA) |
| PLEASURE DOME (TORONTO, ONTARIO) |
| EUROPE |
| BABYLON-MITTE (BERLIN, GERMANY) |
| THE CENTRE FOR CONTEMPORARY ART (WARSAW, POLAND) |
| CINE FANTOM (MOSCOW, RUSSIA) |
| CINEMATHEQUE FRANÇAISE (PARIS, FRANCE) |
| EXPLODING CINEMA (LONDON, ENGLAND) |
| EXPLODINGCINEMA (AMSTERDAM, NETHERLANDS) |
| FILMGRUPPE CHAOS (KIEL, GERMANY) |
| LUX CENTRE FOR FILM, VIDEO AND DIGITAL ARTS (LONDON, ENGLAND) |
| NOVA CINEMA (BRUSSELS, BELGIUM) |
| POMPIDOU CENTER'S CINEMA DU MUSEE (PARIS) |
| SCRATCH PROJECTIONS (PARIS, FRANCE) |
| SOUTH AMERICA |
| HACIENDO CINE (BUENOS AIRES, ARGENTINA) |
| ASIA/JAPAN |
| EIGA ARTS (SAGA CITY, KYUSHU, JAPAN) |
| IMAGE FORUM (TOKYO; JAPANESE ONLY) |
| AUSTRALIA |
| MOVING IMAGE COALITION (MELBOURNE) |

SIDE ON CAFE (SIDNEY)

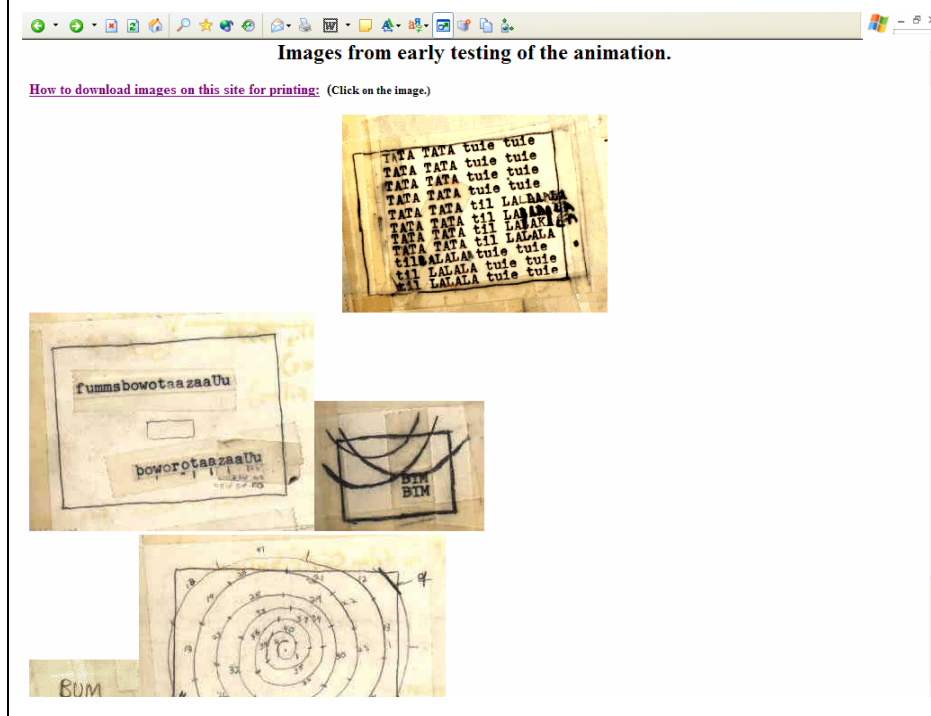
"PRIMITI TOO TAA"

<http://www.primititootaa.com>

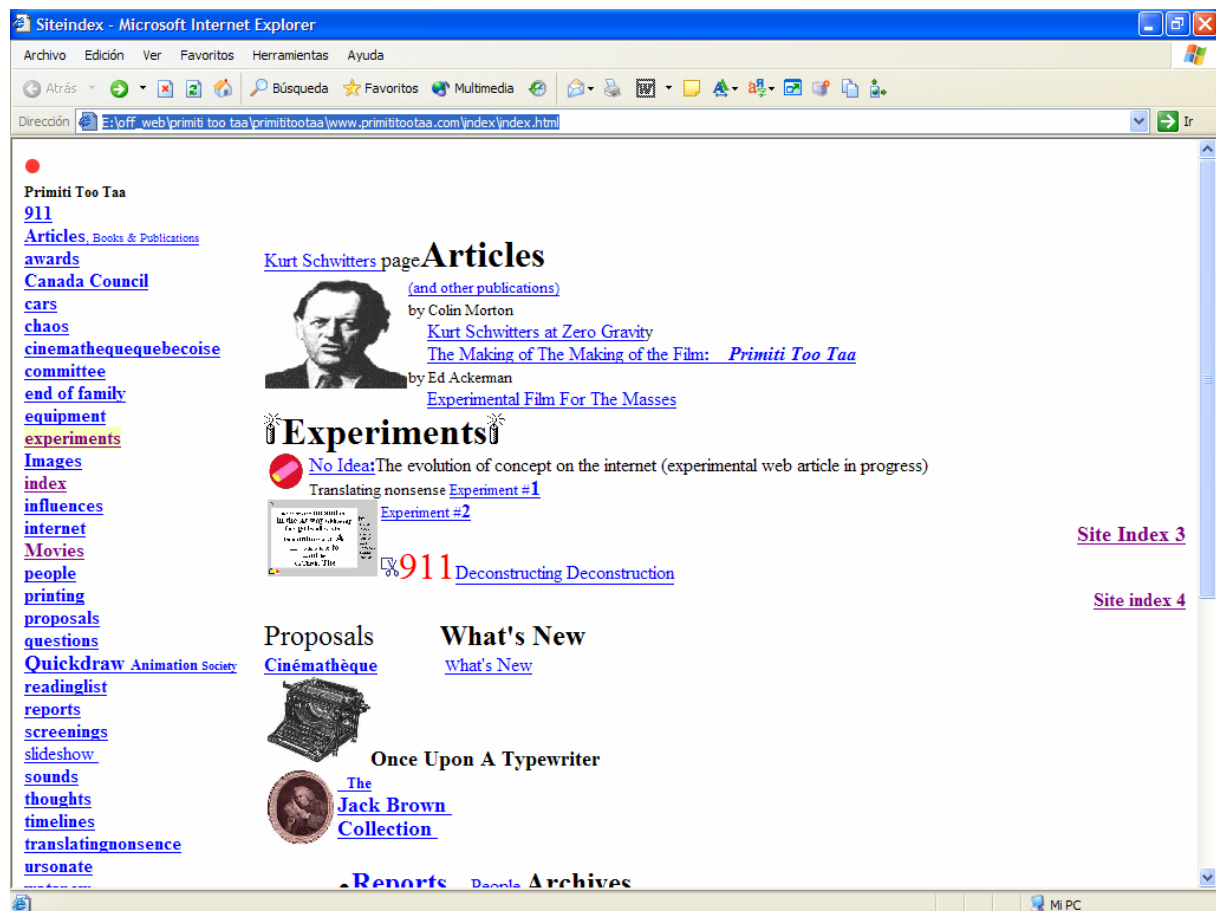
Imagen 54. "Primiti Too Taa"



[HTTP://WWW.PRIMITIOTOOTAA.COM/PRINTING/IMAGESFROM.HTML](http://www.primititootaa.com/printing/imagesfrom.html)



E:\OFF_WEB\PRIMITI TOO TAA\PRIMITI TOOTAA\WWW.PRIMITI TOOTAA.COM\INDEX\INDEX.HTML



PRIMITI TOO TAA

The film "Primiti Too Taa" is at the intersection of many forms. It is a playful Concrete poem. A literal choreography. It is primitive sounds meeting their typed representation. The film is in memory of Kurt Schwitters. The film follows in the footsteps of Kurt Schwitters, with an influence of Norman McLaren in its animated presentation.

Kurt Schwitters (1887-1948), a German painter, sculptor, collage artist and writer, was a friend and colleague of many dadaists, constructivist, and surrealists and was considered a forerunner by the pop artists of a later generation. It was in 1920, while on a performance tour of Central Europe, that Schwitters discovered the unique energy of sound poetry in a work by Raoul Hausmann called "fumsbw". Acknowledging the influence of his friend Hausmann, Schwitters began his own major sound poem with the same letters. Over the next decade, though, he expanded the work through innumerable performances into an elaborately structured "Sonata for Primitive Sounds" ("Ur-sonate"), a tour-de-force for solo spoken voice lasting over forty minutes.

In 1943, while in exile in England, Schwitters performed his "Ur-sonate" at a London Gallery. A BBC crew began to record the recital, but halfway through they packed up their equipment and left. The incident typified, for Schwitters, the barren artistic milieu he found in England at the time.

Many years after Schwitters' death - in 1984 in Ottawa, Canada- Colin Morton took up the artistic life and work as the subject for a book of poetry called The Merzbook, published by Quarry Press in April, 1987. Primiti Too Taa, which appears in The Merzbook as a visual poem, is Colin Morton's improvisation on the themes of Schwitters' "Sonata in Primitive Sounds". The film version "Primiti Too Taa" is animated by Ed Ackerman on an Underwood typewriter.

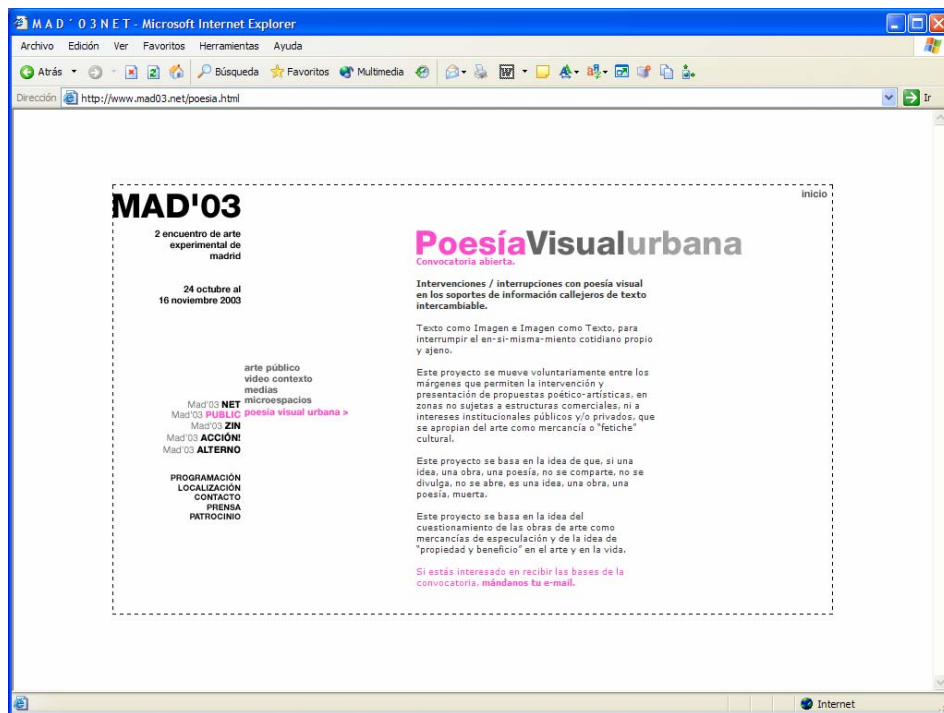
Certámenes

MAD03, POESÍA VISUAL URBANA

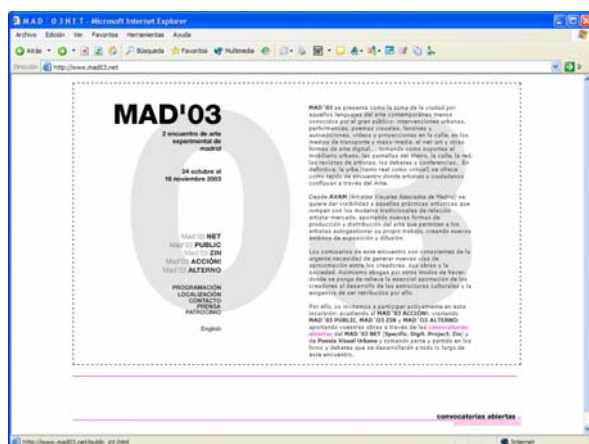
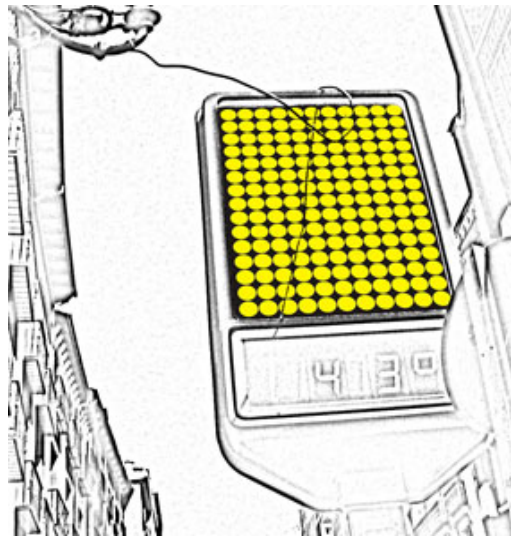
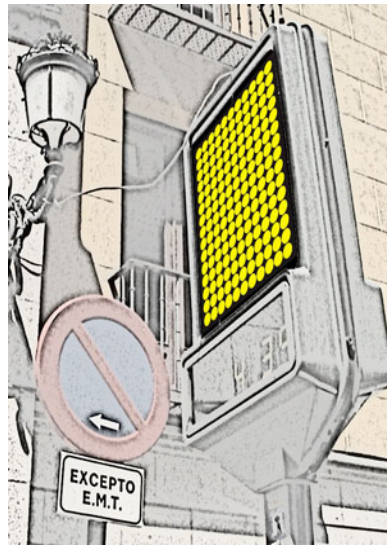
La red es una plataforma idónea para la promoción de actividades colectivas y convocatorias, como festivales y certámenes de arte, que pueden ser difundidos y canalizados a través de sus Páginas y que pueden funcionar como nexo de unión con otros soportes mediáticos.

Con motivo del festival de arte MAD.03., se creó, como parte de las actividades de la sección de arte público, una convocatoria a través de la red de Poesía Visual Urbana⁷, que sería difundida en la red como soporte documental, pero que iría dirigida a la red de paneles de texto móvil de las calles de la ciudad.

Imagen 55. MAD.03.Poesía visual urbana



⁷ Esta propuesta fue realizada por el autor de esta tesis. Se creó un comisiariado compartido con Hilario Alvarez, artista especializado en el ámbito del Mail Art y el arte de acción.



TEXTOS DEL MAD.03. PVU

Intervenciones / interrupciones con poesía visual en los soportes de información callejeros de texto intercambiable.

Texto como Imagen e Imagen como Texto, para interrumpir el en-si-misma-miento cotidiano propio y ajeno.

Este proyecto se mueve voluntariamente entre los márgenes que permiten la intervención y presentación de propuestas poético-artísticas, en zonas no sujetas a estructuras comerciales, ni a intereses institucionales públicos y/o privados, que se apropian del arte como mercancía o “fetiche” cultural.

Este proyecto se basa en la idea de que, si una idea, una obra, una poesía, no se comparte, no se divulga, no se abre, es una idea, una obra, una poesía, muerta.

Este proyecto se basa en la idea del cuestionamiento de las obras de arte como mercancías de especulación y de la idea de “propiedad y beneficio” en el arte y en la vida.

Mad public

El espacio urbano constituye uno de los escenarios más fecundos de la práctica artística contemporánea.

Son numerosos los artistas que hacen uso de los recursos que la ciudad ofrece como soporte de sus trabajos, en unas ocasiones creando obras específicas y en otras, apropiándose de estos recursos como vehículo ocasional. La sociedad contemporánea occidental es fundamentalmente urbana y, por lo tanto, no es extraño que el trabajo de los artistas se ubique en el contexto que les es propio, es decir, el contexto urbano y su medio ambiente.

El proyecto pretende ser un escaparate de esta faceta del arte utilizando los recursos que la ciudad ofrece y

contando con un grupo de artistas que utilizan estos recursos habitualmente en sus trabajos, ya sea por la naturaleza de sus discursos o por las cualidades formales de los mismos.

Mad03, intro

MAD'03 se presenta como la toma de la ciudad por aquellos lenguajes del arte contemporáneo menos conocidos por el gran público: intervenciones urbanas, performances, poemas visuales, fanzines y autoediciones, vídeos y proyecciones en la calle, en los medios de transporte y mass-media, el net-art y otras formas de arte digital..., tomando como soportes el mobiliario urbano, las pantallas del Metro, la calle, la red, las revistas de artistas, los debates y conferencias... En definitiva, la urbe (tanto real como virtual) se ofrece como tejido de encuentro donde artistas y ciudadanos confluyen a través del Arte.

Desde AVAM (Artistas Visuales Asociados de Madrid) se quiere dar visibilidad a aquellas prácticas artísticas que rompen con los modelos tradicionales de relación artista-mercado, aportando nuevas formas de producción y distribución del arte que permiten a los artistas autogestionar su propio trabajo, creando nuevos ámbitos de exposición y difusión.

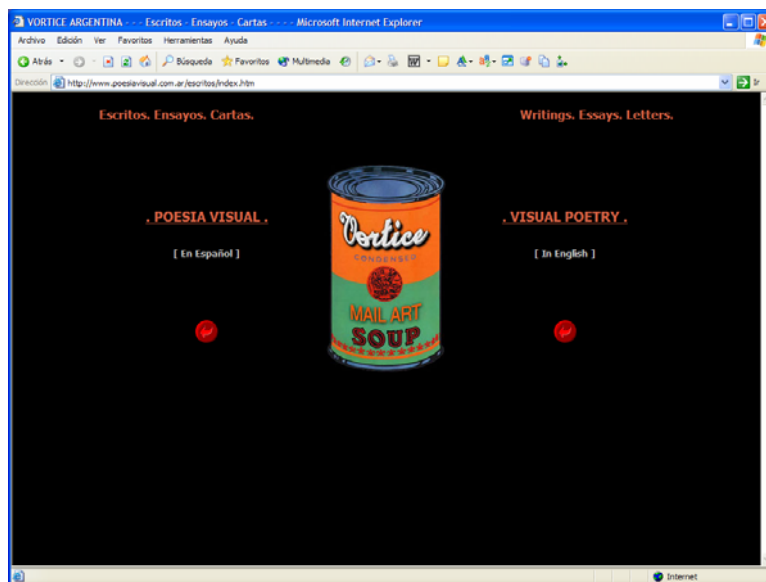
Los comisarios de este encuentro son conscientes de la urgente necesidad de generar nuevas vías de aproximación entre los creadores, sus obras y la sociedad. Asimismo abogan por otros modos de hacer, donde se ponga de relieve la esencial aportación de los creadores al desarrollo de las estructuras culturales y la exigencia de ser retribuidos por ello.

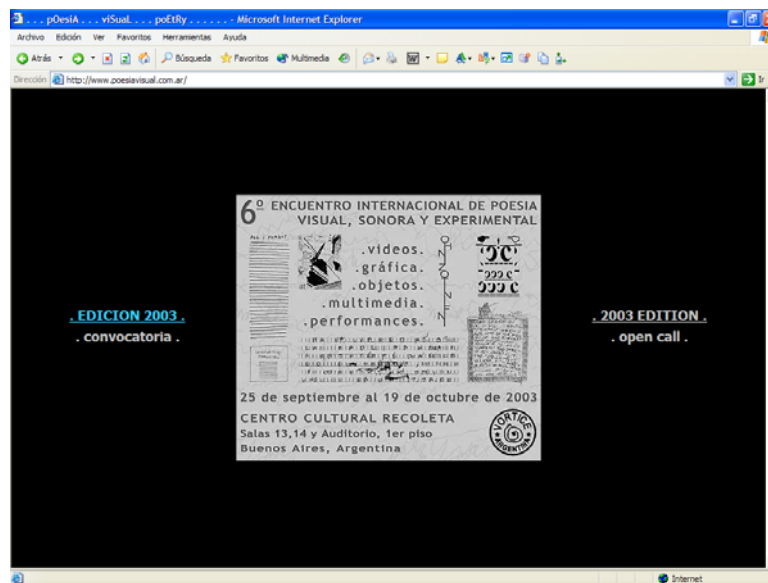
VORTICE ARGENTINA

<http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/index.htm>

Sitio especializado en poesía visual y *Mail Art*. Es plataforma de convocatorias periódicas, aunque su sentido en la red sea más la promoción del evento, que se desarrollara *off line*, que la utilización mediática específica de la red como soporte de las obras.

Imagen 56. Vortice argentina





[HTTP://WWW.POESIAVISUAL.COM.AR/](http://www.poesiavisual.com.ar/)

6to ENCUENTRO INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL

VORTICE ARGENTINA c/o Fernando García Delgado Bacacay 3103, Buenos Aires C1406GEE, Argentina
 teléfono: (+54-11) 4611-4293 email: mailart@vorticeargentina.com.ar web: www.vorticeargentina.com.ar

Comité Organizador

Laura Andreoni Fernando García Delgado Ivana Martínez Vollaro Omar Juan Carlos Romero Víctor F. Sita

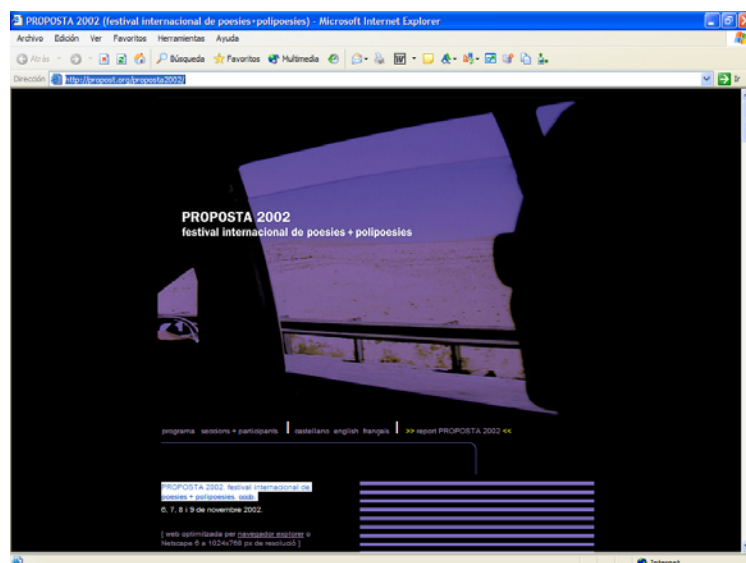
PROPOSTA

<http://propost.org/proposta2002/>

PROPOSTA 2002. Festival internacional de poesías + polipoesies. cccb.

En este caso es el propio festival *off line* el que utiliza la *Web* como espacio de autopromoción.

Imagen 57. Proposta



INFO DEL PROMOTOR

PROPOSTA es un festival anual dedicat a les pràctiques poètiques contemporànies, sobretot a aquelles més arriscades, i als seus terrenys de fusió. es tracta de propostes que van més enllà del text i que aposten per un contacte directe amb el públic, ja sigui a través de l'oralitat o a través del diàleg amb altres disciplines. el festival vol mostrar una visió global del moment actual de la poesia i per aquest motiu compta amb actuacions en directe, conferències, projeccions i l'edició d'un catàleg amb tota la informació referent al festival.

PROPOSTA és un punt de trobada anual on pensar i dialogar amb una visió oberta de la poesia i de la creació en general. a més, el festival, amb les dues edicions anteriors, ha esdevingut un dels escenaris poètics de referència a europa i, sobretot, un canal d'entrada de noves propostes per als creadors i públic en general a barcelona. és un festival literari que va més enllà de l'estreta visió de la poesia reduïda al llibre.

PROPOSTA, en aquesta tercera edició, presenta com a novetat una aposta per la connexió entre paraula i noves tecnologies i continua, alhora, amb la voluntat d'oferir nous autors estrangers (**christophe fiat**, **jörg piringer**) i d'indagar en els territoris fronterers amb la poesia, enguany especialment la relació entre música i poesia. l'obertura, a càrrec d'**enric casasses i pascal comalade**, n'és l'exemple més destacat. a més, comptarà amb dues participacions d'excepció, la de **bob cobbing**, poeta i experimentador capdavanter al regne unit, i la d'**sten hanson**, un dels pioners en el tractament de la veu amb el magnetòfon i l'ordinador.

malaauradament, el passat 29 de setembre va morir bob cobbing a londres. tenia 82 anys. havia acceptat amb plaer la invitació de PROPOSTA 2002, però, en trobar-se en un estat de salut delicat, va preferir fer la actuació amb elements pregravats (so, vídeo) i amb la col·laboració en directe de hugh metcalfe, amic i col·laborador artístic d'en bob en els darrers vint anys. aquesta actuació, la darrera intervenció que bob cobbing va preparar, i tot el festival en general es convertiran en un homenatge a aquesta personalitat poètica irreplicable, imprescindible en la poesia britànica del segle xx.

Seccions:

obertura. toc d'inici del festival.

intermèdia. actuacions en directe.

conferències. aproximacions teòriques al fet poètic.

escriptures de l'excés. poesia, xarxa i tecnologia a l'era de l'accés.

Participants:

enric casasses+pascal comalade

bob cobbing (regne unit)

sten hanson (suècia)

michael lentz (alemanya)

christophe fiat (frança)

biagio cepollaro (itàlia)

jörg piringer (àustria)

víctor sunyol

ferran cuadras

eugenio tisselli, ester xargay i carles hac mor

bernard baud

com si tot anés prenent cada vegada més forma i consistència: la tercera edició de PROPOSTA. i a hores d'ara no es tracta només d'una qüestió de públic i de xifres: aquesta cita anual, al costat de moltes altres, dota de noves idees, de mirades retrospectives i d'energia el teixit poètic de la ciutat. enguany, quasi sense haver-ho predeterminat, la programació de PROPOSTA mira sobretot al terreny que hi ha entre la poesia i la música. fet i fet, les distàncies entre una i l'altra són breus.

d'entrada, voldria destacar l'espai que hem dedicat a la interacció entre la veu i les noves tecnologies, sigui des de l'homenatge als pioners, amb la conferència de ferran cuadras i el luxe de la presència d'sten hanson, sigui, més en el present, amb l'aportació de bernard baud i de jörg piringer; i l'espai oulipià, amb la conferència personal de víctor sunyol i l'actualització dels "cent bilions de poemes" de queneau a càrrec d'eugenio tisselli, ester xargay i carles hac mor. tot i que la salut no li ha permès finalment venir a barcelona, la presència virtual de bob cobbing, autèntic personatge històric de la poesia experimental i més lliure, al costat de la presència física de hugh metcalfe, és sens dubte un altre punt imprescindible del programa d'enguany. una obertura de luxe, amb enric casasses i pascal comalade, els aires frescos de christophe fiat i el domini de l'escenari de michael lentz i biagio cepollaro complementen el programa.

el programa és sens dubte ben divers: una carretera amb nombroses parades que demostra que la poesia és més que un llibre adormit i que treballar en el present no vol dir trobar-se en la via morta de les avantguardes. als nostres passatgers, crec, no els importen els revolts, malgrat que massa sovint, en el món de la literatura, alguns personatges defensin una literatura coixa en la qual sembla que el temps no hi hagi de dir res.

en resum: una amalgama de llengües i procedències que treballen la poesia amb total llibertat i amb les possibilitats que a hores d'ara tenim a l'abast. ni davant ni darrere: la poesia, ara. mentre el món mira cada vegada més estret, la paraula i la veu van prenent formes ben diverses que no deixen de sorprendre'ns. llegim un text que sempre s'alimenta.

eduard escoffet
PROPOSTA 2002 (festival internacional de poesies+polipoesies)

Foros

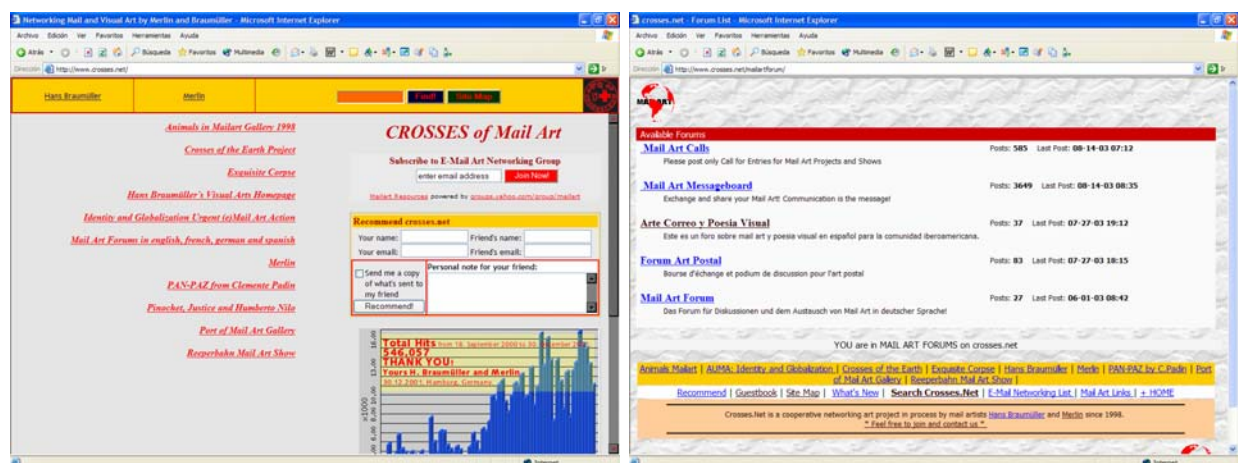
Los foros son espacios de diálogo sobre un tema particular. Pueden ser alojados por un *site* especializado o como sección de un *site* temático.

CROSSES

<http://www.crosses.net/mailartforum/index.php4?f=0>

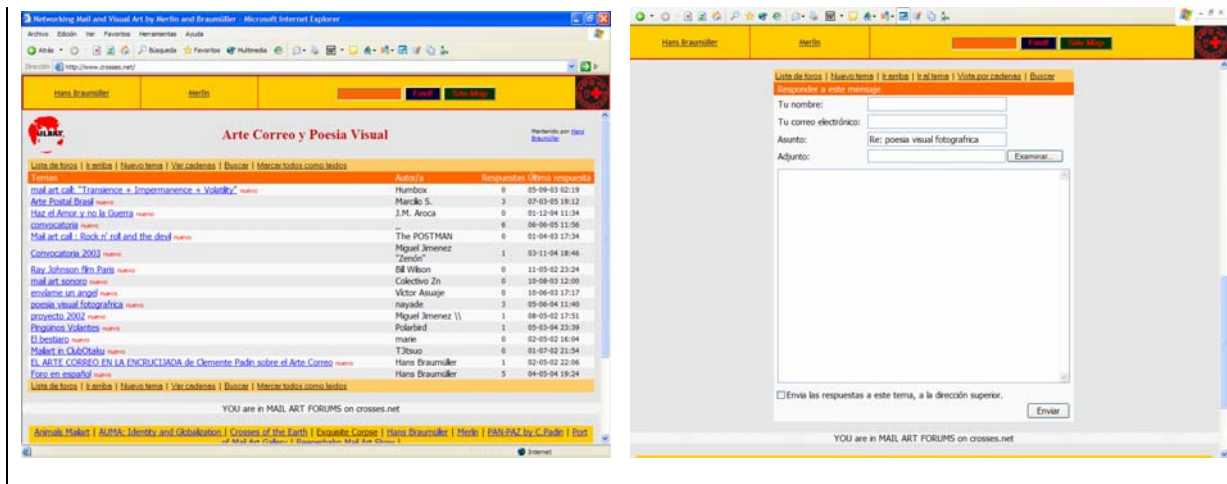
Crosses es un "foro/ proyecto artístico" del artista holandés Hans Braumüller (<http://kunstserie.com/>) en el que se incluye un foro sobre *Mail Art* y poesía visual en castellano para la comunidad iberoamericana.

Imagen 58. Crosses



[HTTP://WWW.CROSSES.NET/](http://www.crosses.net/)

CROSSES.NET IS A NETWORKING ART PROJECT BY HANS BRAUMÜLLER AND MERLIN

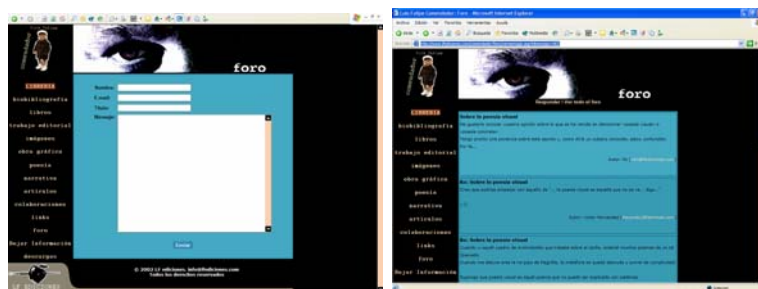


LF EDICIONES

<http://www.lfediciones.com>

Foro sobre poesía visual, como parte del *site* de la editorial LF

Imagen 59. LF ediciones



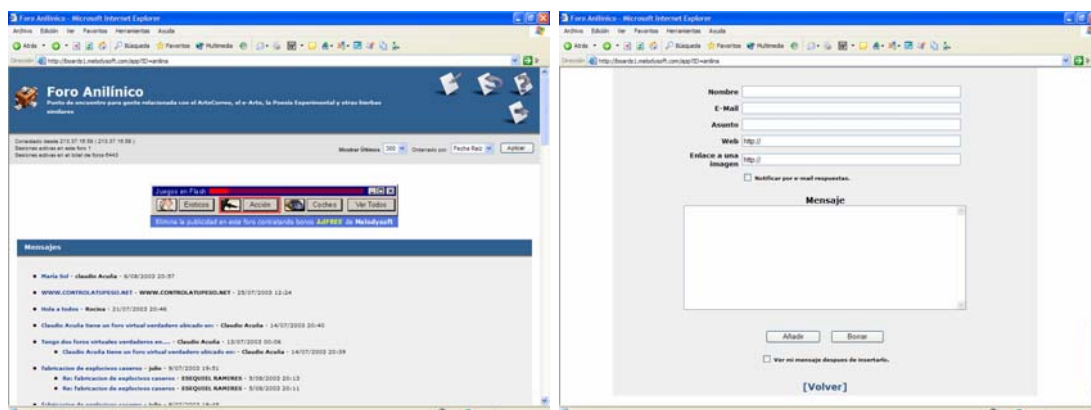
[HTTP://WWW.LFEDICIONES.COM/COMENDADOR/FORO/VERMENSAJE.ASP?IDMENSAJE=562](http://www.lfediciones.com/comendador/foro/vermensaje.asp?idmensaje=562)

FORO ANILÍNICO

<http://boards1.melodysoft.com/app?ID=anilina>

Foro desde el *site* de Ediciones Anilina

Imagen 60. Foro Anilínico



FORO ANILÍNICO
PUNTO DE ENCUENTRO PARA GENTE RELACIONADA CON EL ARTECORREO, EL E-ARTE, LA POESÍA EXPERIMENTAL Y OTRAS
HIERBAS SIMILARES

WebRings

¿Que es un web ring?

Un *web ring* es un sistema de conexión entre publicaciones temáticas afines que facilita la localización de las publicaciones en la comunidad específicamente interesada. En el *site webring.com* encontramos una escueta descripción que reproducimos a continuación, y el apoyo logístico para crear nuevos rings o inscribirse en los existentes:

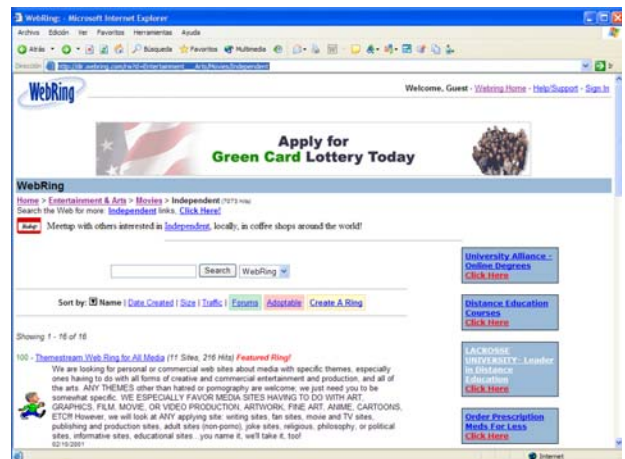
WebRing is one of the best ways to find great *sites*. Similar *sites* are grouped together in rings and each *site* is linked to another by a simple navigation bar. Rings form a concentration of *sites*, allowing visitors to quickly find what they are looking for. Each Ring is created and maintained by an individual *web site* owner called the RingMaster. RingMasters determine the look and feel of the Ring, approve and manage member *sites*, and encourage other *sites* to join. RingMasters help to develop virtual communities based on the Ring topic. *WebRing* is free and easy. To find, join, or create a Ring, just follow the links on *WebRing* Home.

As you use *WebRing*, please keep in mind that most of the pages you see are not hosted by *WebRing*. As a result, *WebRing* has no control over or access to most of the pages that are linked together through *WebRing*.⁸

Imagen 61. WebRings

HTTP://N.WEBRING.COM/HUB?SID=&RING=AVANTGARDEFILM&ID=11&NEXT
HTTP://C.WEBRING.COM/HUB?RING=MAILART

⁸ <http://dir.webring.com/h/what.html>



HTTP://DIR.WEBRING.COM/RW?D=ENTERTAINMENT___ARTS/MOVIES/INDEPENDENT

Grupos de discusión

En el glosario de la www.learnthenet.com encontramos una escueta definición

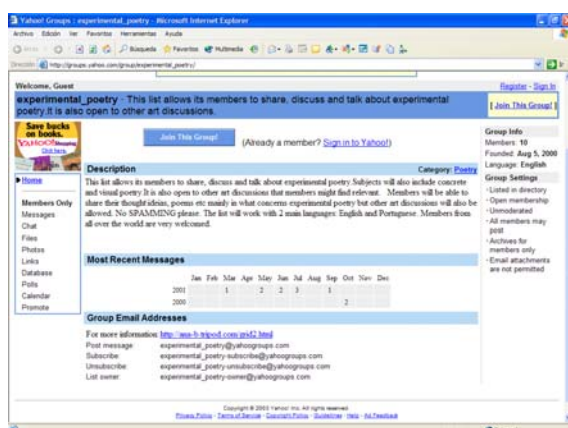
En inglés: Newsgroup. También conocido como foro de discusión. Se trata de un grupo de discusión electrónica, una serie de envíos, sobre un tema particular que son enviados a un servidor de noticias que los distribuye a los otros servidores participantes. Hay miles de grupos de discusión que tratan sobre múltiples temas. Hay que suscribirse a un grupo de discusión para poder participar en él o seguir los comentarios que en él se hacen. La suscripción es gratuita.⁹

PÓEAZIA-EX-POEMS

<http://ana-b.tripod.com>

Grupo de discusión alojado en Yahoo-groups y creado desde "PóeAzia-EX-Poems", <http://ana-b.tripod.com/>

Imagen 62. PóeAzia-EX-Poems



HTTP://GROUPS.YAHOO.COM/GROUP/EXPERIMENTAL_POETRY/

Periferia entre, arte, poesía, experimentación

⁹ <http://www.learnthenet.com/spanish/glossary/www.htm>

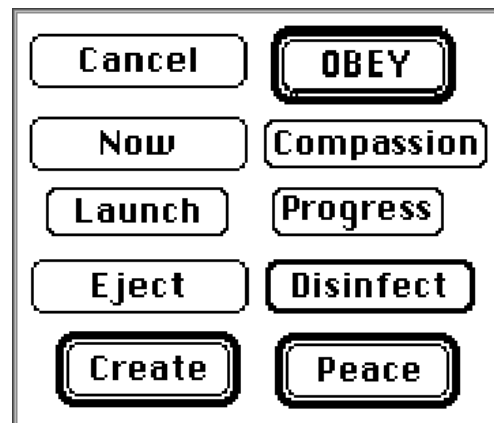
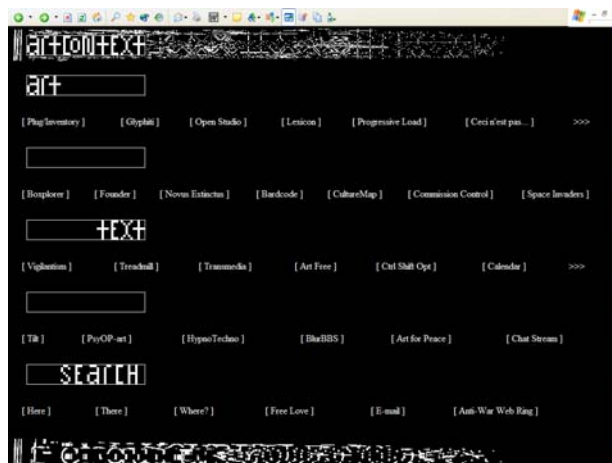
La poesía visual se ha movido tradicionalmente en las fronteras de los géneros y disciplinas artísticas. Hemos definido un espacio fronterizo de edición entre arte, poesía, experimentación en el que situamos publicaciones que recogen los aspectos mencionados, sin auto referirse específicamente como poesía visual, pero que formal o programáticamente recogen aspectos afines a esta.

Es parte de las estrategias de la PV el evitar la etiquetación, incluso de su misma. Entendemos que gran parte de las propuesta que actualmente se clasifican como net.art, son representativas de la presencia de PV en la actualidad

ART CONTEXT

<http://www.artcontext.com>

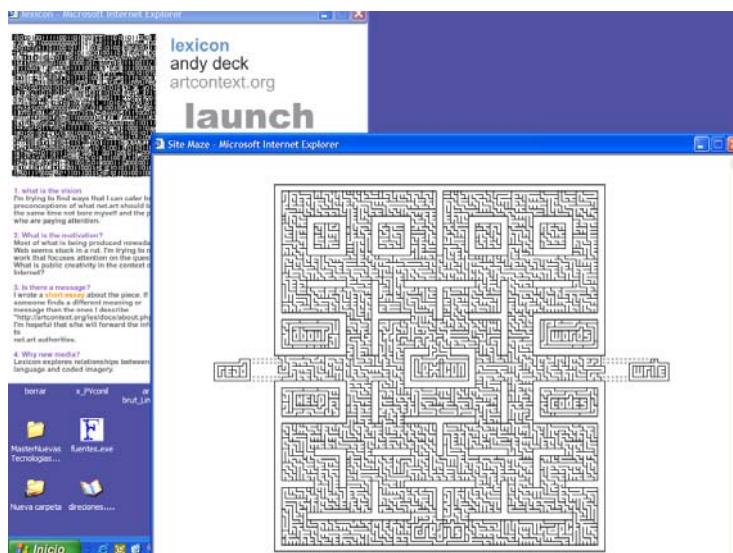
Imagen 63. Art context



<HTTP://WWW.ARTCONTEXT.COM>

FROM PROGRESSIVE LOAD BY ANDY DECK, ARTCONTEXT.ORG/PROGLOAD

Imagen 64. Proyecto lexicon



PROYECTO LEXICOM

Understood as an interactive experience, Lexicon is a form of software that has to be discovered rather than immediately understood. It offers a series of encounters: with programmatic images, and with strangers who are visiting the piece at the same time. People passing through the Lexicon, are its performers. The patient and the curious may discover that with words they can control the sequence of events, as Lexicon's authors.

Understood as a tool, Lexicon combines word play with image processing. Each of Lexicon's visual effects and transitions is associated with a word. Arranged in various combinations these word/codes produce visual phenomena that could be described as interactive montage or even, perhaps, as creativity (yours, not mine).

Just as the astronaut broke free of the reality of his native world in landing on the moon, the cybernaut momentarily leaves the reality of mundane space-time and inserts himself into the cybernetic straitjacket of the virtual-reality environment control program.

-- Paul Virilio, *La vitesse de libération*

Most graphical interactivity has come to resemble the exploration of preconceived spaces. It differs little from video games etched into mazes of ROM (read only memory). Fascinating, perhaps. Targeted at the consumer, these spaces are not conducive to metamorphosis and reorganization. Lexicon deemphasizes spatial navigation, emphasizing language and performance instead. This is not to demonstrate that by eliminating the spatial metaphor in interactivity we will suddenly elude the cybernetic straitjacket, but rather, to delve into the problem of public creativity in cyberspace.

Lexicon invites participation at a number of levels, including the writing of scripts that affect what others experience when they visit the *site*. This writing is easier than it may seem. There are special words that cause visual effects to occur when a script is "running"; however, people can make meaningful scripts even before they understand how Lexicon works. This leverages what people already know, and tries to make the learning process less rigid.

Lexicon balances the image between the time-honored practices of written narrative and the often frustrating dominance of programming codes in digital media. Collaboratively, participants can intervene either as authors who understand words and their meanings, or as programmers, or via a middle-path that involves a little of both roles. Of course, people can simply click their way through the piece, as spastic apes always do when browsing the *Internet*. (Actually, call me cynical, this is the path of least resistance, and the one I think most people will follow, too. So be it.)

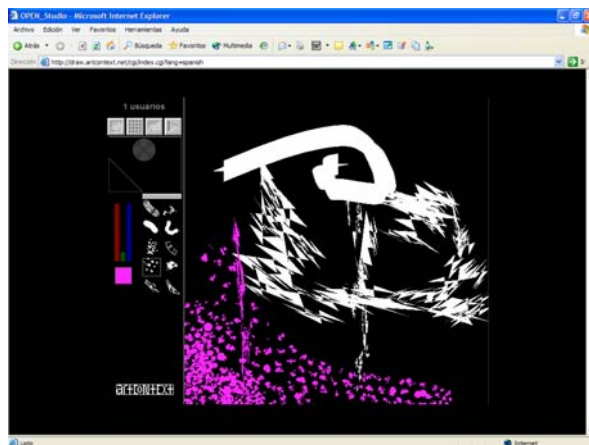
At the divide between verbal composition and computer code, Lexicon reveals parallels, possibilities, and significant differences. When communicating with words, humans generate an enormous variety of combinations and meanings. Almost everyone can do it, too. The situation for computer-mediated communication is somewhat different,-- especially if images are involved. Visual creativity in interactive media is mired in complicated "authoring" software and programming. Lexicon points graphical interactivity toward the dialogic model of spoken languages, and the uncertainty of shared experience. Like stage plays, the various performances of a Lexicon's scripts can produce diverse results. Lexicon offers a 'live' telematic medium for communication and verbal-visual composition.

However, significant aesthetic biases are more deeply embedded in the software, in the codes that actuate the scripts and translate words into imagery. There are limits to the variations of imagery that can be achieved through changes of sequence and performance. In this regard, Lexicon frames some important questions about the nature of creativity in the context of software. Who will expand the vocabulary?

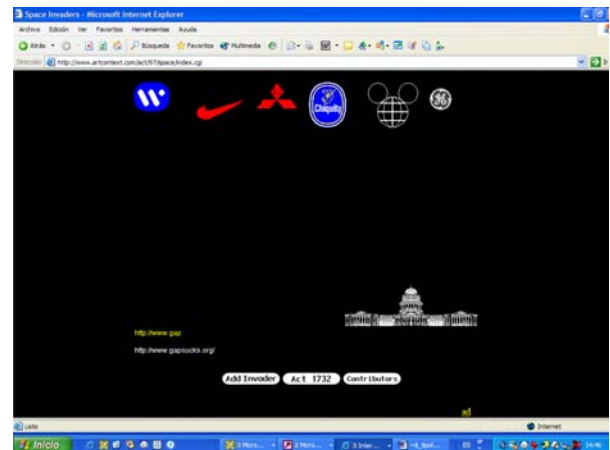
Whereas in speech anyone can coin a neologism without special training, programming visual poetics requires specialized knowledge. Lexicon is designed to allow its vocabulary to grow, yet it does not offer a northwest passage to avoid the expertise problem. Whereas the dominant paradigm of software development treats code as a commodity provided to consumers by experts, Lexicon articulates the linguistic character of software and asks whether something of the old, free-speech paradigm can be salvaged.

People who are familiar with the Java programming language (or who are simply ambitious) can add to Lexicon's vocabulary using the Lexicon Development Kit (LDK). It is unclear whether this will inspire and enable much participation. Even if it does not, Lexicon will have demonstrated problematic changes in language, authorship and creativity that do not appear to be well understood by the public,-- or by artists for that matter. Moreover, it may serve to illustrate concretely the linguistic importance of the open source movement, which, after all, is more than just a vague artsy meme. The Lexicon codes are in fact available for review, revision, and cooperative invention.

<http://artcontext.net/act/02/lexicon/docs/about.php?size=384>

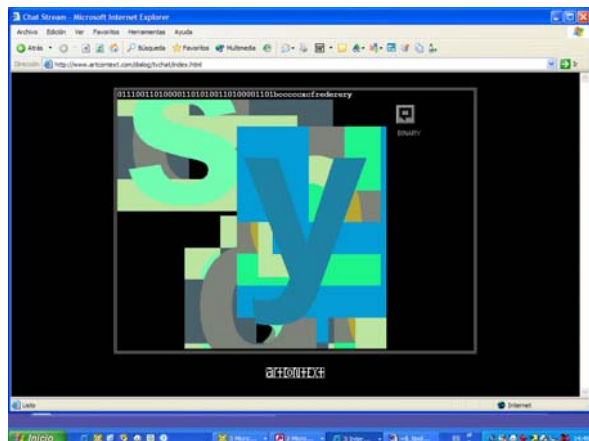


OPEN STUDIO



[GLYPHITI]

[SPACE INVADERS], JUEGO DE MARCIANOS



[CHAT STREAM]

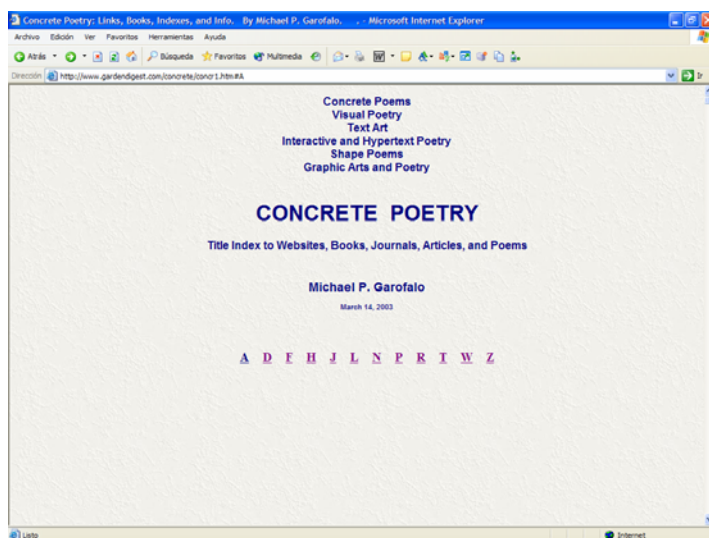
Espacios de recopilación y secciones de links en las publicaciones

Otra de las propuestas editoriales es la de crear directorios de recopilación de otras publicaciones, o bien crear una sección específica dentro de un *site*, como objetivo secundario. Esta topología surge de la dificultad que supone la localización de publicaciones específicas dentro de la magnitud de la *Web*, ajustándose a un criterio específico. Los editores de estos directorios, nos plantean una selección que no solo recoge los temas planteados, sino que además ejercen un posicionamiento sobre las publicaciones referidas, bien por su comentario directo, bien por su inclusión o exclusión que supone una aproximación o afinidad al carácter de la publicación en la que estamos ya participando.

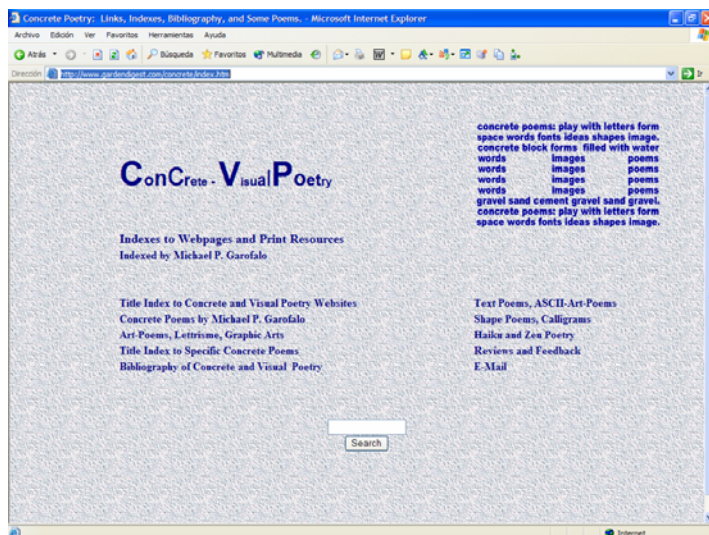
CONCRETE POETRY, MICHAEL P. GAROFALO

<http://www.gardendigest.com/concrete/concr1.htm#A>

Imagen 66. CONCRETE POETRY, Michael P. Garofalo



[HTTP://WWW.GARDENDIGEST.COM/CONCRETE/INDEX.HTM](http://www.gardendigest.com/concrete/index.htm)



Directory to *Web* and Print Resources about Concrete-Visual Poetry Concrete-Visual Poetry *Web* Log Michel P. Garofalo © Distributed on the *Internet* since January 1, 2001. E-Mail: mpg3@egreenway.com

CONTENIDOS

Concrete - VisualPoetry

Indexes to *Webpages* and Print Resources

Indexed by Michael P. Garofalo

Title Index to Concrete and Visual Poetry *Websites*

Text Poems, ASCII-Art-Poems

Concrete Poems by Michael P. Garofalo

Shape Poems, Calligrams

Art-Poems, Lettrisme, Graphic Arts

Haiku and Zen Poetry

Title Index to Specific Concrete Poems

Reviews and Feedback

Bibliography of Concrete and Visual Poetry

NOTA DEL EDITOR

This is my personal index to on-line examples of concrete-visual poems. This document is one of my personal Poetry Notebooks - where I organize my www and print reading research on a poetry topic. It is a blog notepad, a hodgepodge of snippets, and a stew of *web* links.

My own concrete poems are indexed elsewhere. I prefer to link to a *webpage* with a single specific titled concrete-visual poem. I look for good examples of typographical graphic art available on the *web*. I select concrete poetry *webpages* that appeal to a wide range of audiences: from children to adults, from poets to artists, to enthusiasts of the genre. I enjoy short poems. My electronic Poetry Notebooks reflect my interests in short poems: haiku, zen, tercets, concrete-visual, quatrains, sonnets, limericks, aphorisms, epigrams, clichés, etc. I figure that other Net readers share my interests in specific concrete-visual poems, because over 3,880 persons requested and were served this *webpage* in March, 2003.

UNIVERSES IN UNIVERSE

<http://www.universes-in-universe.de/intart/espanol.htm>

Imagen 67. Universes in Universe



[HTTP://WWW.UNIVERSES-IN-UNIVERSE.DE/ACTION/AUSS/S-DISCIPLINES.HTM](http://www.universes-in-universe.de/action/auSS/s-disciplines.htm)

Universes in Universe - Mundos del Arte es un sistema de información sin fines de lucro dedicado a las artes visuales de África, América Latina /Caribe y Asia en el contexto de los procesos artísticos internacionales. Existe en red desde febrero de 1997 y es financiado por el esfuerzo propio de los editores, subsidios de fundaciones y avisos de patrocinadores

Editores: Pat Binder y Dr. Gerhard Haupt

Dirección: Kollwitzstraße 52 D-10405 Berlin Alemania Tel.: [+49 30] 445 78 23

Email: info@universes-in-universe.de Web: <http://universes-in-universe.de>

Clasificación por importancia. El Directorio Google comienza con una colección de sitios seleccionados por redactores voluntarios del Open Directory. A esta colección de sitios, Google aplica su tecnología "PageRank" para clasificar los sitios por orden de importancia. Barras horizontales, que aparecen al lado de cada página *Web*, indican la importancia de la página calculada por el PageRank. Esta manera distintiva de clasificar los sitios *Web* permite presentar primero las páginas con más alta calidad en cualquier categoría del Directorio Google.

Búsqueda más inteligente dentro de las categorías del Directorio Google. Google hace uso de su avanzada tecnología de búsqueda en la *Web* para aprender más sobre cada página que aparece en su directorio. Esto permite que los usuarios realicen búsquedas más profundas dentro de las categorías y obtengan resultados más pertinentes comparados a cualquier otra búsqueda de directorio.

Integración con la búsqueda Web. La innovadora técnica de clasificación de Google une los resultados normales de búsqueda Google con la información presente en el Directorio Google. Esta tecnología ofrece a los usuarios acceso directo (por medio de un solo clic) a las páginas seleccionadas manualmente más pertinentes del Directorio Google desde los resultados corrientes de búsqueda en Google.

Interface de usuario limpia y clara. El DirectorioGoogle utiliza la misma interface de usuario simple y fácil de usar que distingue el sitio google.com de otros motores de búsqueda en la *Web*.

Instituciones de carácter público

La diferenciación entre lo privado y lo público no siempre está claramente limitada por las múltiples posibilidades y niveles en las colaboraciones entre particulares e instituciones, sean éstas estatales o privadas. Nuestro interés es incluir en esta sección las ediciones que tienen un carácter institucional y una escala de influencia dentro de sus comunidades que trasciende el ámbito de lo privado, ya sean bibliotecas, centros de educación o museos.

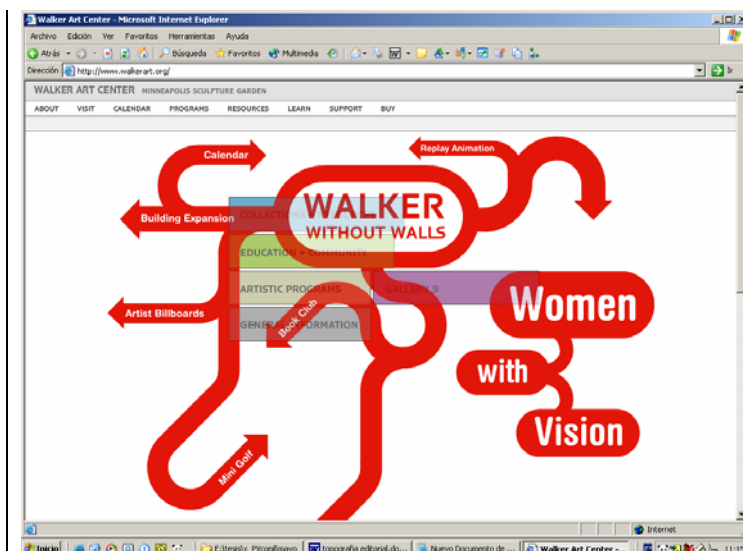
El modelo de lo público como lo perteneciente al estado es un modelo que no es directamente aplicable al entorno americano o al mundo árabe, donde la idea de estado no coincide con el modelo europeo de la segunda mitad del siglo XX. Lamentablemente, en Europa también, se empieza a perder este modelo de estado, con la tendencia a la privatización o a los sistemas mixtos en relación a los servicios públicos.

Museos y centros de arte

WALKER WITHOUT WALLS, WALK ART CENTER

<http://www.walkerart.org/>

Como versión *on line* del museo, se plantea esta versión del museo "sin paredes" que reúne una interesante colección de media art, en su "Gallery 9".



INFORMACIÓN DEL EDITOR

The Walker Art Center is a catalyst for the creative expression of artists and the active engagement of audiences. We examine the questions that shape and inspire us as individuals, cultures, and communities.

Formally established in 1927, the Walker Art Center began as the first public art gallery in the Upper Midwest. The museum's focus on modern art began in the 1940s, when a gift from Mrs. Gilbert Walker made possible the acquisition of works by important artists of the day, including sculptures by Pablo Picasso, Henry Moore, Alberto Giacometti, and others. During the 1960s, the Walker organized increasingly ambitious exhibitions that circulated to museums in the United States and abroad. The permanent collection expanded to reflect crucial examples of contemporary artistic developments; concurrently, performing arts, film, and education programs grew proportionately and gained their own national prominence throughout the next three decades. Today, the Walker is recognized internationally as a singular model of a multidisciplinary arts organization and as a national leader for its innovative approaches to audience engagement.

Adjacent to the Walker is the Minneapolis Sculpture Garden, one of the nation's largest urban sculpture parks. When the Garden opened in 1988, it was immediately heralded by the New York Times as "the finest new outdoor space in the country for displaying sculpture." The Garden's centerpiece and most popular work is Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen's Spoonbridge and Cherry (1985-1988), which has become a beloved symbol of the Twin Cities. The Garden has demonstrated extraordinary appeal in the community, and is a vital force for bringing new visitors inside the Walker and building new audiences for contemporary art. More than 15,000 people attended the Walker's Rock the Garden concert and 15th-Anniversary celebration in June 2003.

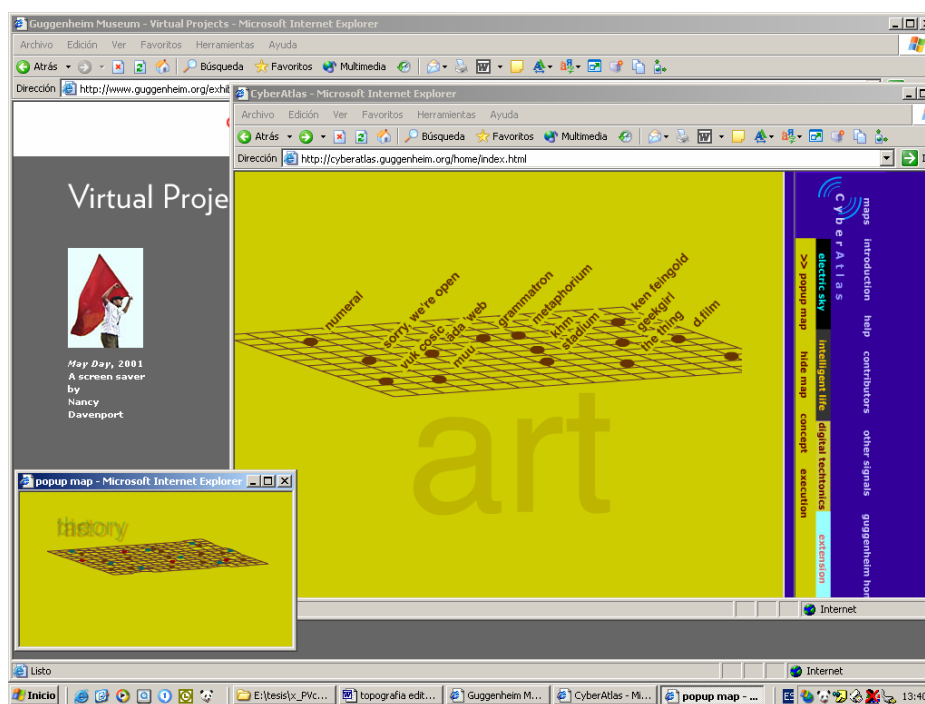
GUGGENHEIM

<http://www.guggenheim.com>

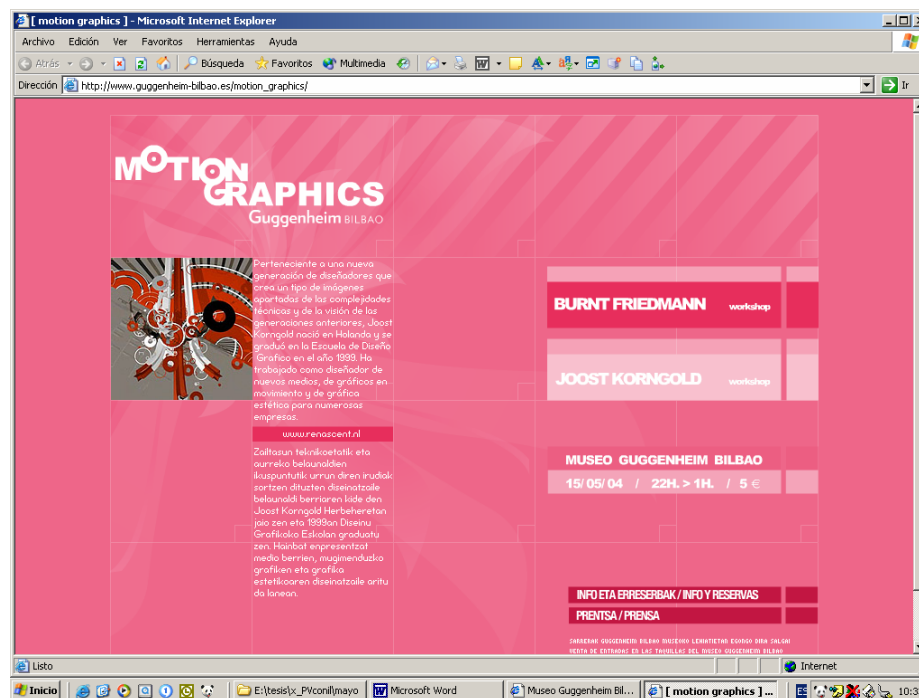
Aunque tiene un origen privado, esta institución está presente en un panorama internacional estableciendo sus raíces en concordancias con estamentos locales, como en el caso de Bilbao, donde su presencia se debe a acuerdos con estamentos políticos e instituciones públicas locales.

Destacamos en relación a la PV dos áreas: la colección virtual de proyectos visuales, que incluye proyectos como el "Cyberatlas" y propuestas como "What's in a Flag: Mark Napier's net.flag", o los Workshop sobre "Motion Graphics" realizados en Bilbao.

Imagen 70. Guggenheim



[HTTP://WWW.GUGGENHEIM.COM](http://www.guggenheim.com)



HTTP://WWW.GUGGENHEIM-BILBAO.ES/MOTION_GRAPHICS/

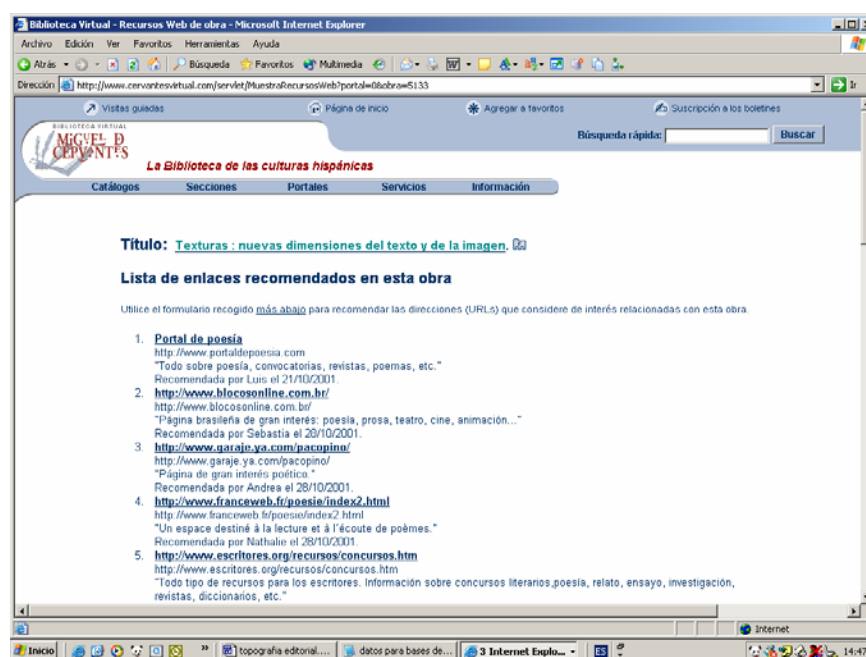
Bibliotecas virtuales

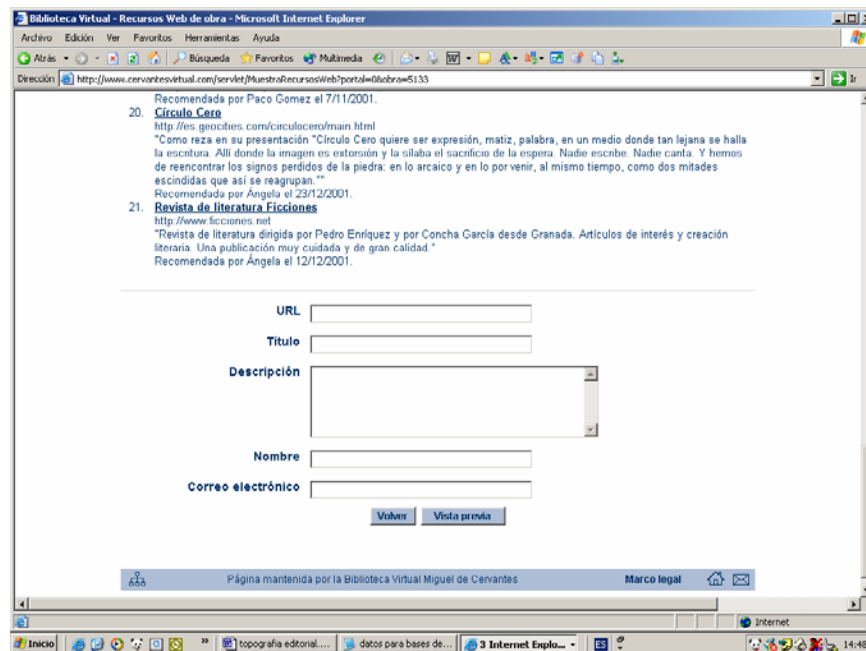
LA BIBLIOTECA VIRTUAL, MIGUEL DE CERVANTES

<http://cervantesvirtual.com/servlet/MuestraRecursosWeb?portal=0&obra=5133>

En la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes (La Biblioteca de las culturas hispánicas), encontramos un sistema interesante de localización de fuentes, a partir de un título: **“Texturas : nuevas dimensiones del texto y de la imagen”**. La biblioteca nos ofrece las asociaciones de otros documentos que este título propone, y abre al lector la posibilidad de ir añadiendo más referencias al documento, a través de un formulario.

Imagen 71. La Biblioteca virtual, Miguel de Cervantes





Portal de poesía

<http://www.portaldepoesia.com>

"Todo sobre poesía, convocatorias, revistas, poemas, etc."

Recomendada por Luis el 21/10/2001.

<http://www.blocosonline.com.br/>

<http://www.blocosonline.com.br/>

"Página brasileña de gran interés: poesía, prosa, teatro, cine, animación..."

Recomendada por Sebastia el 28/10/2001.

<http://www.garaje.ya.com/pacopino/>

<http://www.garaje.ya.com/pacopino/>

"Página de gran interés poético."

Recomendada por Andrea el 28/10/2001.

<http://www.franceweb.fr/poesie/index2.html>

<http://www.franceweb.fr/poesie/index2.html>

"Un espace destiné à la lecture et à l'écoute de poèmes."

Recomendada por Nathalie el 28/10/2001.

<http://www.escriitores.org/recursos/concursos.htm>

<http://www.escriitores.org/recursos/concursos.htm>

"Todo tipo de recursos para los escritores. Información sobre concursos literarios, poesía, relato, ensayo, investigación, revistas, diccionarios, etc."

Recomendada por Julio el 28/10/2001.

<http://www.geocities.com/elportalsinbelen>

<http://www.geocities.com/elportalsinbelen>

"Página de la poeta madrileña Belén Reyes donde puedes encontrar poesía, pintura, arte y enlaces de interés..."

Recomendada por Andrea el 27/10/2001.

ARCOIRIS

http://www.geocities.com/revue_arcoiris

"Revue littéraire: 21 numéros publiés

dans lesquels on peut découvrir des écrivains et des poètes de tous les coins d'Amérique Latine, ainsi que des poètes et écrivains d'Espagne."

Recomendada por Robert el 30/10/2001.

<http://www.revistavoces.com/>

<http://www.revistavoces.com/>

"literatura. publicaciones on-line..."

Recomendada por Kepa el 30/10/2001.

<http://www.escriptoras.com>

<http://www.escriptoras.com>

"Todo sobre literatura escrita por mujeres: poesía, novela, entrevistas, ..."

Recomendada por Luisa el 30/10/2001.

<http://www.literaturas.com/>

<http://www.literaturas.com/>

"Revista de literatura independiente de los nuevos tiempos..."
Recomendada por Amaia el 30/10/2001.

<http://www.arte-activo.com>
<http://www.arte-activo.com>

"Página de arte y literatura del Centro de Promoción del Arte y la Literatura Arte Activo 2000-Euskadi."
Recomendada por Koldo el 27/10/2001.

Sitio comunal de cultura visual, mestiza e itinerante.
<http://www.asiduos.com/ookeek/>

"Interesante página de cultura: poesía visual, poesía, prosa, pintura, etc."
Recomendada por angela el 4/11/2001.

Zona Utopía

<http://www.zonautopia.com>

"Exquisita página donde tanto el contenido como el diseño gozan de una gran calidad."
Recomendada por angela el 2/11/2001.

Cero a la izquierda

<http://www.sapiens.ya.com/julianalonso/contenidos.htm>

"Interesante página en la que se contempla la poesía en sus versiones visual y textual, entre otras cosas de interés."
Recomendada por Gorka el 2/11/2001.

<http://www.libros.ciberanika.com>

<http://www.libros.ciberanika.com>

"Página de literatura, cine, etc. Amplia selección de autores, críticas... y demás noticias de interés."
Recomendada por Gotzone el 1/11/2001.

Sttargate

<http://www.sttargate.com/>

"Contiene poesía, poesía visual y crítica."
Recomendada por Ángela el 8/11/2001.

phayum.-revista de creación poético visual.

<http://www.benicarlo.com/phayum/>

"Un sitio en el que encontrar información al día sobre poesía visual: obras, autores, publicaciones."
Recomendada por angela el 13/11/2001.

Editorial novalibro

<http://www.novalibro.com>

"Editorial digital de Poesía, Teatro, Guiones de cine, Novela negra. "
Recomendada por Paula el 7/11/2001.

CELYA : Centro de Estudios Literarios

http://es.geocities.com/celya_org

"Proyecto editorial muy interesante que creo que deberías tener en cuenta."
Recomendada por Paco Gomez el 7/11/2001.

Círculo Cero

<http://es.geocities.com/circulocero/main.html>

"Como reza en su presentación "Círculo Cero quiere ser expresión, matiz, palabra, en un medio donde tan lejana se halla la escritura. Allí donde la imagen es extorsión y la sílaba el sacrificio de la espera. Nadie escribe. Nadie canta. Y hemos de reencontrar los signos perdidos de la piedra: en lo arcaico y en lo por venir, al mismo tiempo, como dos mitades escindidas que así se reagrupan.""
Recomendada por Ángela el 23/12/2001.

Revista de literatura Ficciones

<http://www.ficciones.net>

"Revista de literatura dirigida por Pedro Enríquez y por Concha García desde Granada. Artículos de interés y creación literaria.
Una publicación muy cuidada y de gran calidad."
Recomendada por Ángela el 12/12/2001.

Centros de educación

Los centros de educación son uno de los soportes importantes de edición de contenidos de poesía visual, ya que en ellos confluyen diversos intereses académicos y promocionales que favorecen la creación y difusión de iniciativas relacionadas con la experimentación en el terreno del arte y la literatura, proyectadas a partir de sus propios centros o bien en colaboración con agentes externos

El entorno académico, permite la creación de proyectos experimentales, que difícilmente podrían asumir instituciones de carácter comercial, aunque en algunas ocasiones son las grandes empresas multinacionales las que a partir de sus departamentos de I+D, o promoción comercial, realizan proyectos de investigación pura o proyectos publicitarios que podría tener relación formal con los planteamientos de la PV, en cuanto a la experimentación formal con el lenguaje, como en el caso de compañías que facilitan ocasionalmente a artistas herramientas tecnológicas de última generación para su prueba y promoción

No todos los centros de enseñanza artística tienen estructuras organizativas que permitan la creación de espacios y plataformas editoriales, son quizá, las universidades las que a través de los departamentos especializados, cuentan con más recursos para afrontar estas empresas. Los ejemplos que ponemos a continuación son de:

Colaboración con proyectos de creación,

Creación de espacios monográficos,

Museos y bibliotecas dependientes de estos centros

La labor de departamentos especializados

Escuelas de Arte y Diseño, Universidades

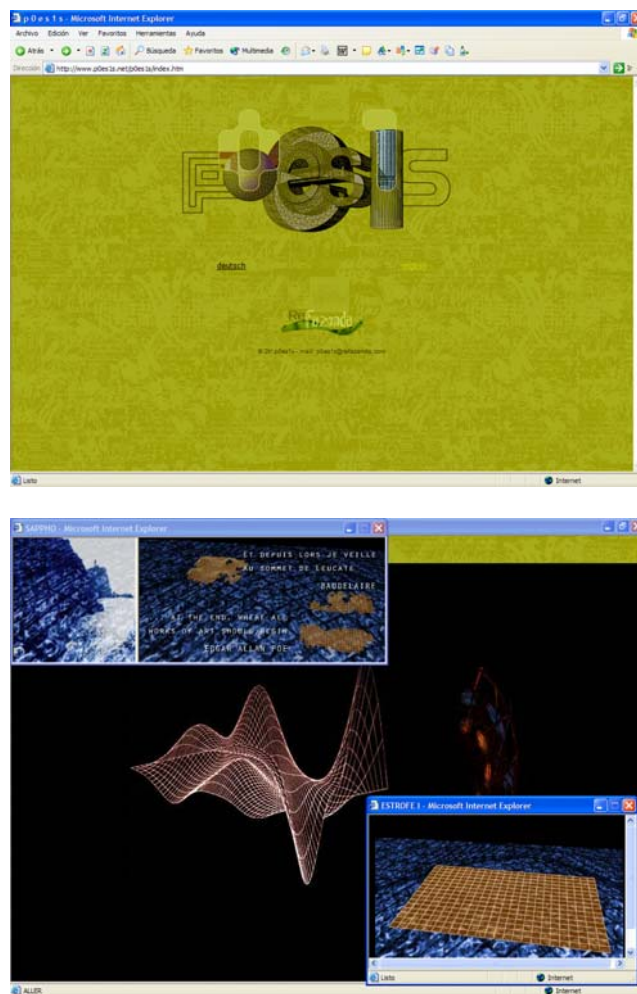
Colaboraciones con proyectos artísticos

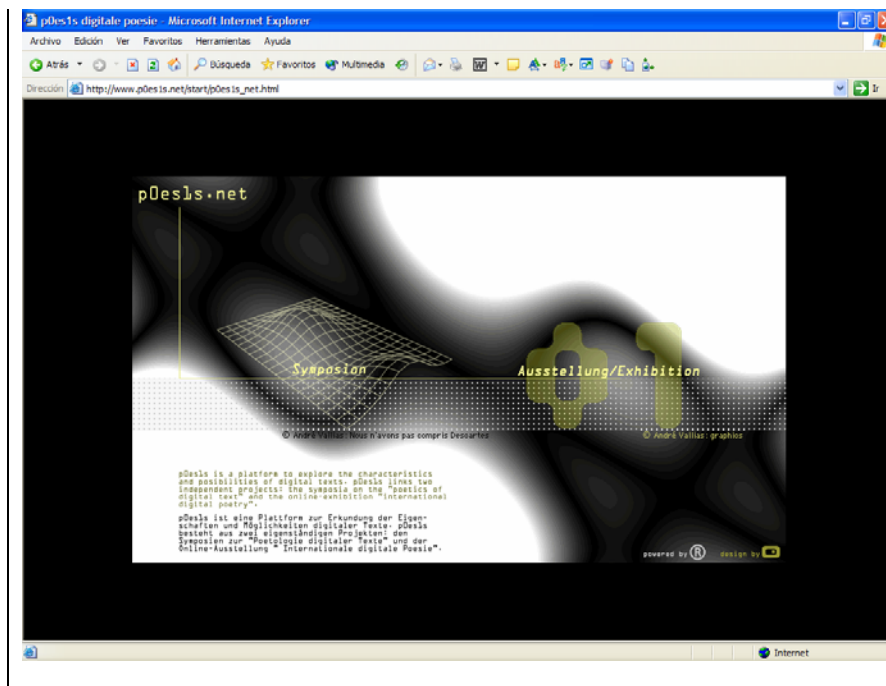
POESIS

http://www.pOes1s.net/pOes1s/intro_e.htm

Este proyecto esta realizado por Andre Vallias en colaboracion con dos universidades alemanas, la de Kassel y las Erfurt.

Imagen 72. Poesis





NOTA DEL EDITOR

Is a *site* for possibilities to expand poetry to the field of hypermedia and the *Internet*. p0es1s presents and reflects the use of languages or semiotic systems within the symbol machine computer and digital networks: hybrid texts between word, image, sound, and their codes and programming. The projects presented here aesthetically gain not so much by operating *within* its very specific media, as by operating *with* or *against* said media. For the users this means poetry, "poesis" in its very literal sense: to make experiences, experiments as aesthetic self-observation and self-creation.

Presentations of "p0es1s": *Gasteig München* (Germany), 26 May - 16 July 2000 during the "Schrift und Bild in Bewegung" Festival; *Kunsttempel Kassel*, 6 Oct. - 12 Nov.; *Stadtbücherei Leipzig*, 23 - 28 Nov., during the "Leipziger literarischer Herbst"; "Erlanger Poetentage", Aug 23.-26.2001; "WordArt", Museion Bozen, 12.9.-29.12.2002. A big show is planned for the year 2003.

Beyond, the "p0es1s-symposion" has been established in cooperation with the Universities of Kassel and Erfurt. The symposion took place at the Univ. of Kassel for the first time, 20 - 22 Oct., 2000. The second international symposion was organized at the Univ. of Erfurt and the lliteraturWERKstatt Berlin, 27 - 30. Sep., 2001; a third meeting is planned for the year 2003.

The "p0es1s" show is curated by Friedrich W. Block (Stiftung Brueckner-Kuehner, Kassel) and André Vallias (Refazenda, Rio de Janeiro).

Sites monograficos dedicados a autores

NICANOR PARRA

http://cervantesvirtual.com/bib_autor/parra/

Producción: ©2001 - Universidad del Bío-Bío, Chile
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, España

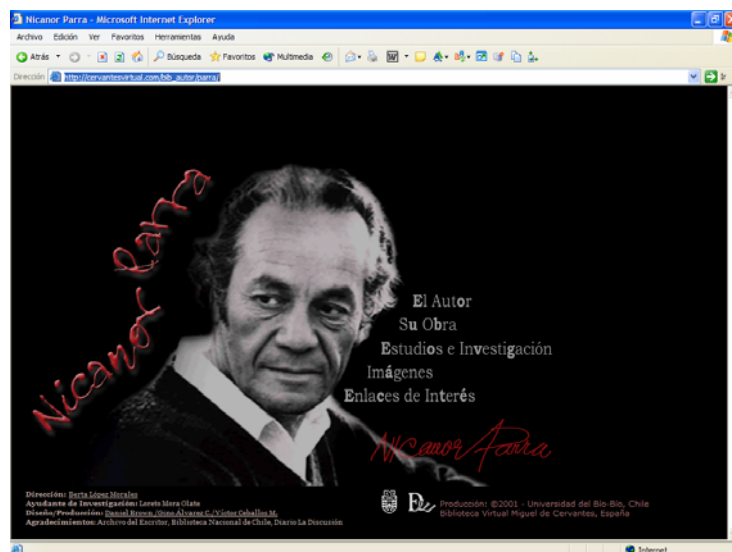
Dirección: Berta López Morales

Ayudante de Investigación: Loreto Mora Olate

Diseño/Producción: Daniel Brown /Gino Álvarez C./Víctor Ceballos M.

Agradecimientos: Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile, Diario La Discusión

Imagen 73. Nicanor Parra



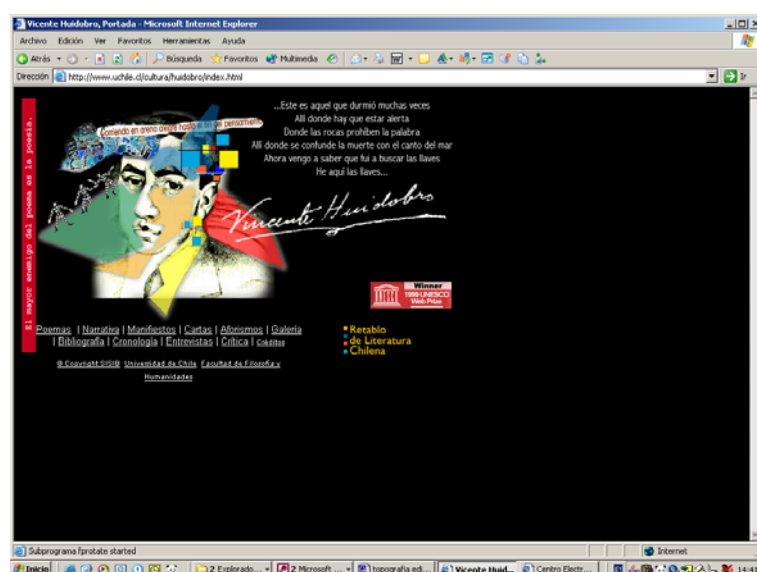
ARTEFACTOS (SANTIAGO DE CHILE, NUEVA UNIVERSIDAD, 1972)

NO CONSISTE EN UN LIBRO, SINO EN UNA CAJA CON 242 TARJETAS POSTALES, POR LO TANTO ILUSTRACIONES RELACIONADAS CON LOS TEXTOS QUE VOCEAN «EPIGRAMAS», GRAFITIS O PARA SER MÁS EXACTOS, «ARTEFACTOS» COMO LOS DENOMINA EL POETA, QUE AL SER INTERROGADO SOBRE SU SENTIDO SEÑALA: «UNA PALABRITA BASTANTE JODIDA», «UNA APROXIMACIÓN AL GRAFITTI», «UN TERREMOTO GRADO 13», «UNA AGRESIÓN», «UN JUEGO». TODAS LAS ACEPCIONES SEÑALADAS POR PARRA DESCRIBEN BASTANTE BIEN EL CONJUNTO DE SUS ARTEFACTOS, PORQUE CADA UNA DE ELLOS ES EL LÍMITE MISMO AL QUE DERIVA EL DESTINATARIO. DESDE ESTE PUNTO DE VISTA, EL ARTEFACTO YA ES UN ARTÍCULO DE CONSUMO, Suntuario o no, QUE SE DIRIGE A UN RECEPTOR ANÓNIMO, PROSAICO, NI ADEPTO, NI ADICTO A LA POESÍA, SIMPLEMENTE SU USUARIO. ASÍ, *ARTEFACTOS* GOLPEA EN EL HÍGADO DE SU LECTOR, PUES LAS COSTUMBRES DE LA SOCIEDAD, LOS HÁBITOS POLÍTICOS, LAS PRÁCTICAS RELIGIOSAS, RECIBEN EN ESTA OBRA UN ATAQUE DESPIADADO

VICENTE HUIDROBO

<http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/index.html>

Imagen 74. Vicente Huidrobo



Bibliotecas dependientes de centros de educación

Bibliotecas universitarias

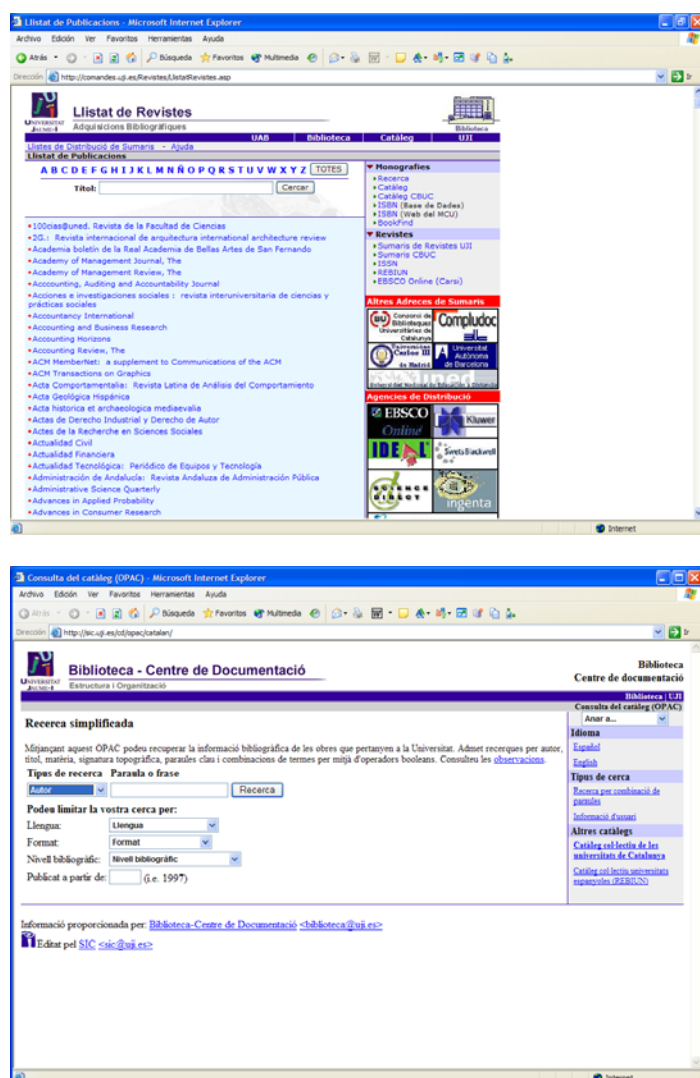
BIBLIOTECA UNIVERSITAT JAUME I

<http://sic.uji.es/uji/org/cd.html>

Algunas universidades tienen un centro de documentación bibliográfico gestionado y accesible desde la red. En este caso, a través de esta universidad hemos encontrado la referencia a la revista con contenidos de PV: "Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas", aunque sus contenidos no eran accesibles desde la red.

Estos centros documentales pueden estar conectados, como en este caso, con recursos de búsqueda y documentación de otras universidades, y con recursos generales de documentación de la *web*.

Imagen 75. Biblioteca Universitat Jaume I



[HTTP://SIC.UJI.ES/UJI/ORG/CD.HTML](http://sic.uji.es/uji/org/cd.html)

CAMPUS DEL RIU SEC
 12071 CASTELLÓ DE LA PLANA
 TEL. +34 964 728761 / 62

FAX. +34 964 728778
E-MAIL: <BIBLIOTECA@UJI.ES>

INFORMACIÓN

El Centre de Documentació-Biblioteca integra i gestiona tots el fons bibliogràfics, documentals i audiovisuals que ingressen a la Universitat. Compta amb llibres i revistes científiques; també s'hi troba dipositat un important fons de materials en microfilm i microfitxa. La major part dels llibres i revistes són de lliure accés.

A més del servei de consulta i d'informació bibliogràfica, tant del catàleg general de la Universitat, com d'altres centres espanyols i estrangers, a través del sistema informàtic, es disposa dels serveis de préstec de teledocumentació, i de préstec interbibliotecari que possibiliten aconseguir material documental que no es troba disponible a la nostra Universitat. El servei de documentació científica permet fer recerques bibliogràfiques, obtenir bibliografia selectiva, etc.

Cada campus de la Universitat compta amb un centre de documentació especialitzat en les titulacions que s'hi imparteixen, encara que tots estan connectats.

SERVEIS QUE OFEREIX EL CENTRE DE DOCUMENTACIÓ AL SIC.

LA MEDIATECA

Condiciones de uso de la Mediateca y reservas de equipos informáticos

La Mediateca es un lugar donde se organizan y se ponen a disposición del público materiales audiovisuales y otros contenidos multimedia.

La mediateca ha crecido y ha evolucionado. De los viejos archivos que contenían películas y sonido, ahora nos encontramos con una gran diversidad de formas y soportes (diccionarios, enciclopedias en formato electrónico, bases de datos, bancos estadísticos,...).

¿Qué material se ofrece en la mediateca?

Audio

Vídeo

Aplicaciones informáticas (ofimática...)

Texto, hipertexto, gráficos

Interacciones con sistemas informáticos

Programas de trabajo

La interfaz de usuario es mediante un navegador www, que facilita el acceso de una forma simple y agradable.

Con esta concepción, la Mediateca de la Biblioteca UJI cuenta con televisores para ver vídeos, DVD y canales de televisión españoles y extranjeros. Además, se ha instalado un dispositivo de 100 ordenadores controlados por un administrador desde un servidor. Esto permitirá a los usuarios utilizar los programas, el acceso a los recursos de información en *Internet* y a otras herramientas adecuadas a sus necesidades.

El uso de esta cantidad de ordenadores tendrá una limitación temporal, lo que facilitará el acceso a un mayor número de usuarios. También hemos habilitado un sistema de reserva de los equipos.

Los escáners, la impresora láser para imprimir en línea, la red interna de CD-ROM, los lectores de DVD, los plotters... son elementos con los que contamos para facilitar el trabajo de los usuarios de la Biblioteca.

El proyecto de la Mediateca, que ya es una realidad, comparte con el entorno virtual la característica de la heterogeneidad de los tipos de medios, tipos de entorno, maquinaria y programas. El objetivo principal de este nuevo servicio es proporcionar y facilitar el acceso a la información electrónica.

LLISTES DE DISTRIBUCIÓ I GRUPS DE NOTÍCIES

BuscaListas

Buscador específic

Tile. Net
Llistes, notícies i altres

Buscopio
Secció de Buscopio

Grupos de noticias y listas de discusión
Universidad Complutense de Madrid

Indice de listas de ditribución en la red
Universidad de Granada

Información sobre listas de Distribución
Universidad de León

Listas de distribución
Universidad de Sevilla

SERVICIO DE ACCESO A BASES DE DATOS. CD-ROM Y TELEDOCUMENTACIÓN, ARTE Y LITERATURA (UNIVERSIDAD JAUME I)

<http://sic.uji.es/cd/cas/teledoc/index.shtml#ideal>

ABES| American Chemical Society Publications| American Institute of Physics I| Analitical abstracts | Aranzadi Online | Banc de Dades de Biodiversitat | Bases de Dades del CSIC | BIGPI: Bibliografía de Geología de la Península Ibérica | Bookfind | Business Source Elite | Construdoc Qualitat | Current Contents Connect | Ebsco Online (CARSI) | Econlit | Educ@ment| Emerald Library | Eric | Fons d'Història Local | FSTA| ISBN | ISI Proceedings | ISSN | Journal Citation Reports *Web* | Kluwer | Kluwer Law International | Legislació Ambiental | LLBA| Lexicometria| Mathscinet | Medline | MLA | Norma Civil| Patrimoni Natural | PCI Full Text | Protnat | Pscinfo | Rebiun | Revista General Informàtica de Derecho | ScienceDirect | The Serials Directory | Tirant Online| Traces | Ulrich's on Disc | *Web of Knowledge* | Wiley InterScience| Zentralblatt Math

ABES

Temática: Lingüística y literatura inglesa

Descripción: contine más de 25.000 registros especializados en

Lenguaje y lingüística, estudios culturales, literatura y artes
visuales

Ámbito geográfico: Internacional

Lengua de consulta: Inglés

En línea

MLA

Temática: Lengua y literatura

Descripción: Producida por la Modern Language Association of

America, indexa publicaciones especializadas en literatura,

lengua, lingüística y literatura popular. Contiene más de

1.400.000 referencias desde 1963

Ámbito geográfico: Internacional

Lengua de consulta: Inglés

CD-Rom.

TRACES

Temática: Lengua y literatura

Descripción: Base de datos bibliográfica que recoge toda la

bibliografía que se publica sobre temas de filología catalana:

Lengua, literatura, teoría lingüística, teoría literaria y traducción.
Ámbito geográfico: Catalán
Lengua de consulta: Catalán

CURRENT CONTENTS CONNECT

Agriculture, Biology & Environmental Sciences
Arts & Humanities
Clinical Medicine
Engineering, Computing & Technology
Life Sciences
Physical, Chemical & Earth Sciences
Social & Behavioral Sciences
Temática: Multidisciplinar
Descripción: Referencias bibliográficas de más de 8.000 publicaciones periódicas y más de 2.000 libros especializados en ciencias, ciencias sociales, artes y humanidades
Ámbito geográfico: Internacional
Lengua de consulta: Inglés
En línea

Departamentos de Arte y Literatura experimental

EPC, BÚFALO, NEW YORK

<http://epc.buffalo.edu/esp/>

Este es quizá uno de los ejemplos más interesantes a observar en lo que se refiere a una iniciativa universitaria de un departamento, por su función divulgadora y estrategia de organización

INFORMACIÓN DEL EDITOR

EL CENTRO ELECTRÓNICO DE POESÍA/ELECTRONIC POETRY CENTER (EPC) es una vía de acceso para los recursos de poesía electrónica producida por la Universidad de New York en Buffalo y por medio de sus proyectos cooperativos con numerosas organizaciones internacionales de poesía, arte y cultura. Además facilitamos acceso a lo mejor de los recursos de la poesía electrónica que existen en la Red. Nuestro objetivo es sencillo: poner a la disposición del público una amplia gama de obras de poesía electrónica y recursos sobre el tema de poesía experimental y poesía innovadora en cuanto forma. Intentamos facilitar su disfrute de la poesía electrónica por medio de nuestra cuidadosa selección de lo mejor de este género.

Por eso ponemos a su disposición varias páginas que sirven como bibliotecas para colecciones distintas de varias obras y documentos digitales. Se puede elegir páginas que presentan listas de autores ("Authors"), periódicos ("Mags"), editoriales ("Books"), hiperenlaces ("Sites"), ficheros de sonido ("Sound") y obras visuales y kinéticas ("Gallery"). También cada página mayor tiene enlaces con el programa de poética en la Universidad de Búfalo ("UB Poetics"), una opción de búsqueda ("Search") y un regreso a la página principal ("Home"). Nuestra intención no es presentar todo lo que hay en el mundo, en su lugar presentamos lo que consideramos mejor y lo más interesante del medio. Estos recursos son alojados en el EPC o son disponibles por enlaces cuidadosamente mantenidos por EPC.

¿Cómo se puede aprovechar uno de nuestros recursos?

Hay varios modos de acceso. (1) Se puede hojear las listas principales para encontrar lo más interesante para uno. (2) Se puede ver nuestra página principal (<http://wings.buffalo.edu/epc>) donde siempre presentamos nuevos recursos importantes. (3) Se puede ver nuestra página de nuevos recursos ("New"), donde añadimos nuevos recursos y enlaces cuando ellos están puestos en el EPC. (4) Finalmente, mantenemos un índice en español de los recursos del EPC y otros enlaces que recomendamos.

Imagen 76. EPC



<http://epc.buffalo.edu/>

AUTORES RECOPIADOS

Access to the EPC Author Library is offered through an alphabetical list consisting of authors and critics of interest to many readers of this *web*.

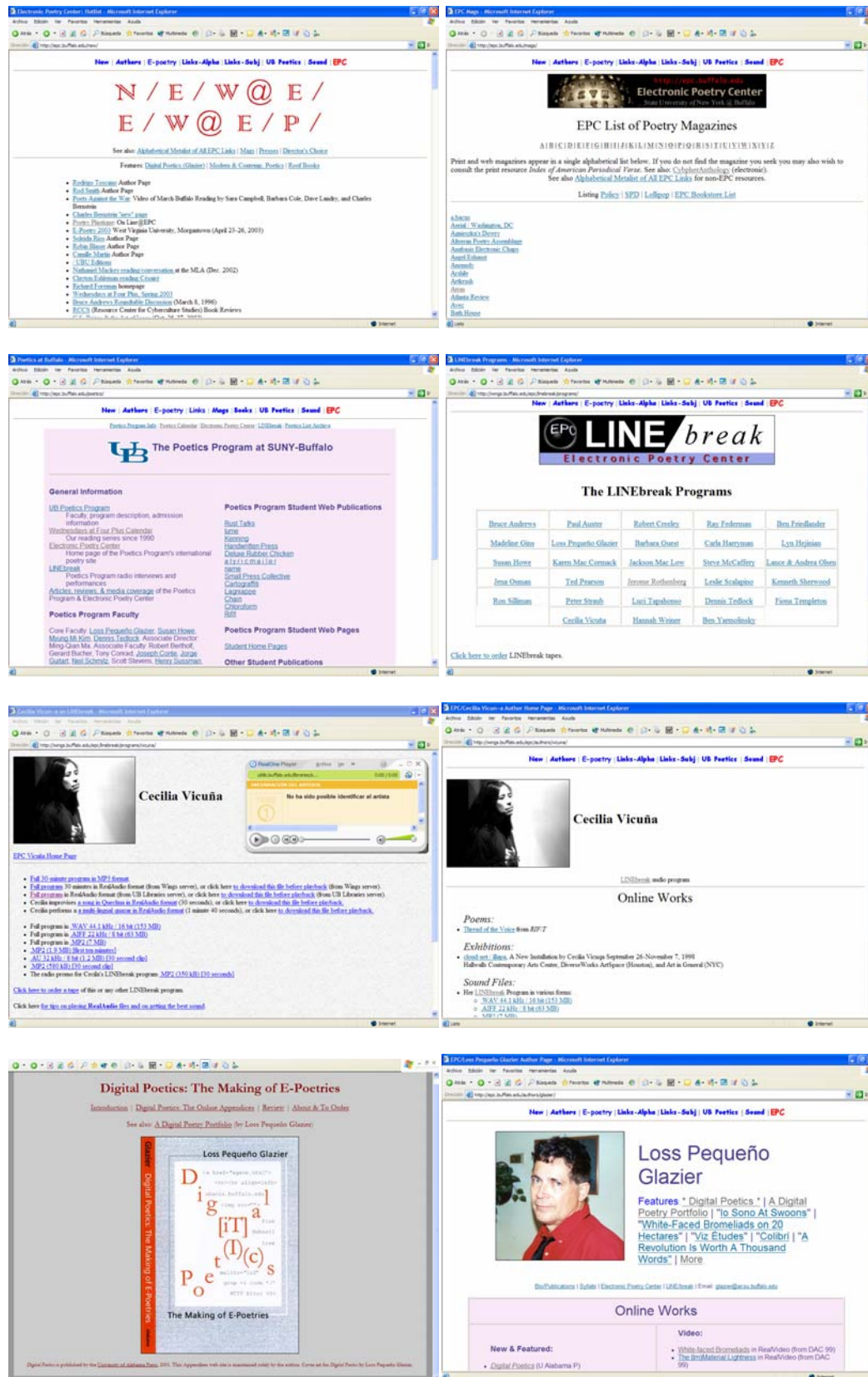
The Electronic Poetry Center Library brings you the work of specific authors in local files, through remotely-accessible resources, and as appearing in the electronic journal RIF/T. If one of the following selection places you in an issue of RIF/T, you will also be able to browse contiguous works in that issue. Author pages followed by "connect" are links to author pages entirely outside of the EPC.

| | | |
|-------------------|-----------------------|-----------------|
| A -- | Caroline Bergvall | -- C -- |
| Charles Alexander | Charles Bernstein | John Cage |
| Miekal And | Ted Berrigan | John Cayley |
| David Antin | Mei-mei Berssenbrugge | Cydney Chadwick |
| Bruce Andrews | Robin Blaser | cris cheek |
| Rae Armantrout | Christian Bök | Maxine Chernoff |
| John Ashbery | Nicole Brossard | Bob Cobbing |
| -- B -- | Lee Ann Brown | Clark Coolidge |
| Amiri Baraka | Basil Bunting | Robert Creeley |
| Michael Basinski | William Burroughs | -- D -- |
| Susan Bee | | Samuel Delany |

| | | |
|--------------------------|-------------------|---------------------|
| Edward Dorn | Carla Harryman | Nathaniel Mackey |
| Johanna Drucker | George Hartley | Camille Martin |
| Robert Duncan | Lyn Hejinian | Bernadette Mayer |
| Rachel Blau DuPlessis | Paul Hoover | Steve McCaffery |
| -- E -- | Susan Howe | Michael McClure |
| Ken Edwards | -- I -- | Philadelpho Menezes |
| Larry Eigner | Kenneth Irby | Laura Moriarity |
| Clayton Eshleman | -- J -- | Jennifer Moxley |
| -- F -- | Lisa Jarnot | Wendy Mulford |
| Raymond Federman | Pierre Joris | Harryette Mullen |
| Allen Fisher | James Joyce | Eileen Myles |
| Richard Foreman | Michael Joyce | -- N -- |
| Four Horsemen | -- K -- | Lorine Niedecker |
| Katheleen Fraser | Robert Kelly | A.L. Nielsen |
| Benjamin Friedlander | Kevin Killian | Alice Notley |
| Heather Fuller | Myung Mi Kim | -- O -- |
| Chris Funkhouser | Cynthia Kimball | Frank O'Hara |
| -- G -- | John Kinsella | Charles Olson |
| Peter Ganick | Alexis Kirke | Jena Osman |
| Allen Ginsberg | Joanne Kyger | -- P -- |
| Peter Gizzi | -- L -- | Clemente Padin |
| Loss Pequeño Glazier | Lake Affect | Katherine Parrish |
| Kenneth Goldsmith | Nick Lawrence | Ted Pearson |
| Robert Grenier | Hank Lazer | Bob Perelman |
| Ernesto Livon Grosman | Ann Lauterbach | Marjorie Perloff |
| Barbara Guest | Michele Leggott | Tom Phillips |
| Jorge Guitart | Andrew Levy | Nick Piombino |
| -- H -- | -- M -- | Ezra Pound |
| | Karen Mac Cormack | Kristen Prevallet |
| | Jackson Mac Low | -- Q -- |

| | |
|-----------------------|----------------------------|
| Peter Quartermain | -- U -- |
| -- R -- | -- V -- |
| Tom Raworth | Cecilia Vicuña |
| Linda Reinfeld | -- W -- |
| Joan Retallack | Keith Waldrop |
| Charles Reznikoff | Rosmarie Waldrop |
| Denise Riley | Mark Wallace |
| Soleida Rios | Jay Ward |
| Ed Roberson | Hannah Weiner |
| Reina María Rodríguez | Marjorie Welish |
| Jim Rosenberg | Darren Wershler Henry |
| Jerome Rothenberg | William Carlos Williams |
| -- S -- | Elizabeth Willis |
| Lisa Samuels | -- XYZ -- |
| Leslie Scalapino | Louis Zukofsky |
| Susan Schultz | |
| Ken Sherwood | |
| Ron Silliman | |
| Roberto Simanowski | |
| Rod Smith | |
| Juliana Spahr | |
| Jack Spicer | |
| Martin Spinelli | |
| Gertrude Stein | |
| Peter Straub | |
| -- T -- | |
| Dennis Tedlock | |
| Edwin Torres | |
| Rodrigo Toscano | |

Imagen 77. EPC



THE ELECTRONIC MEDIUM

Digital Poetics is an introduction to the making of the new digital poetries. From code to code, whether a *Web* page in Moscow, a speaking clock in Kentish Town, a computer-generated Buffalo, or a bot hiding in an archive in Melbourne, the making of poetry has established itself on a matrix of new shores. From hypertext through visual/kinetic text to writing in networked and programmable media, there is a tangible feel of arrival in the spelled air. New possibilities stand out as intriguing while technologies that once seemed futuristic now have all the timeliness of World War II bunkers overlooking an unperturbed Pacific. But arrival where? It is argued here that this is not arrival at a place, but at an awareness of the conditions of texts. Such an arrival includes recognizing that the conditions that have characterized the making of innovative poetry in the twentieth century have a powerful relevance to such works in twenty-first century media. That is, poets are making with the same attention that they did through the movements of the previous century and they are doing so with new materials — and new materials alter what constitutes writing. Through recognizing the conditions of such making and by appreciating the material qualities of new computer media we can begin to identify the new poetries of the twenty-first century. Putting such a vision together is more than a simple concatenation of strings of practice; it involves recognizing the interwoven matrices through which e-writing makes its way. In this model, writing is not a single monumental totality that can be measured. Rather, what can be charted is writing as an overlapping, hybrid, and extendible terrain of parts of writing, parts that fit together at times awkwardly and out of joint, to compose a textual continuum through which writing practices weave.

Indeed, charting the production and circulation of poetry is germane to any study of poetry since poetry's circulation has always been related to its making. The same was true of poetry in the past century, when its means of production and distribution was a crucial consideration of writing. The rise of little magazines and the small press from hand presses of the Fifties through the mimeo, Xerox, and offset production of the following decades demonstrated not only poetry's [i] engagement with its mode of production but its dependence upon its means of dissemination. It is important to note that, in the twentieth century, such previous engagements involved "discarded" technologies. As such the production and consequent distribution of poetry texts lagged behind publishing and distribution channels more current with production technologies [ii]. Distribution was also effectively limited by national boundaries, with the concomitant problems of postage costs, duty, and currency exchange. The nineties presented even greater challenges with the collapse of poetry distribution channels (Segue, Inland, and others) and the nearly totalizing rise of bookstore chains. The decade finished with an even more debilitating blow delivered by online book merchandising companies, companies bound neither to serve any community nor even to make a profit. [iii] Poetry's distribution problem was further compounded by the practically nonexistent means of distribution for poetry in other media such as sound, performance, and the visual.

The continued importance of print notwithstanding, poetry has a current engagement with electronic technology [iv]. The electronic medium offers unprecedented opportunities for the production, archiving, and distribution of poetry texts, all possible with present technology. Several computer poetry production efforts were made from 1980-1990 [v] yet during that decade poetry's victories in the electronic realm remained scattered and the texts themselves often proved elusive. (Divergent programs were required for operation. Further, some of the publishers involved were arguing the proprietary status of their texts and fighting distribution battles tougher than those of the small press.) The nineties also compounded the difficulty of access to specific electronic texts with the rise of the *Internet* and the *Web*. Though this might seem a contradiction, the sudden proliferation of electronic texts of all varieties has made access to specific types of writing even more challenging. What have become crucial in the climate of this textual dystopia are (1) gathering places or subject villages for texts with related engagements, and (2) a recognition of the materiality of digital poetry texts.

SITES

Central to the success of electronic poetry is the notion of a "subject village," a *site* for the access, collection, and dissemination of poetry and related writing. Such a *site* provides a gathering ground, flood plain, mortar for the pestle of poesis. It should be understood that such a subject village neither attempts to collect everything nor does it exert "control" in a traditional sense. Rather:

It collects materials according to an editorial policy. Its contribution to the *Web* lies in its provision of an focused collection of texts.

It facilitates the dissemination of print publications (resulting ultimately in royalties for authors) through the maintenance of bibliographic and promotional vehicles. It also makes possible other types of publications that may have been less than profitable in the print medium.

It serves as a gateway to relevant externally available electronic resources.

The circulation of texts becomes its primary mission.

It exists in the context of the *Web*. That is, it not only delivers texts but also offers slow connect times, error messages, misgivings, and the megabytes of misinformation that typify a largely unedited textual space.

Most importantly, the creation of a poetry archive of this order rests on the realization that the *Web* is itself an instance of writing.

MATERIALS

Much as with earlier technologies, the electronic medium is not only a publishing and distribution means, but as a technology, enters the material of writing. What writing is becomes altered by how it is physically written through its production technology, its files, codes and URLs (sometimes called "earls"). We are living in a material world and these are material URLs [vi] . The same material influences occurred in the media of clay tablets, papyrus, and the codex, and it is no different now. A parallel for such an engagement with the material in the twentieth century? Think, for example of film -- not when it attempts to reproduce reality but when it functions as a medium conscious of being constituted of pans, camera angles, lens effects, and montage; i.e., there are certain limits and specific effects concomitant with the materials of a given medium. Further, the medium affects the materiality of the work. An example of this is the way distortion, once a by-product of electric instrumentation in rock music, has now become an aesthetic element in the music. (The rock group Orgy's use of distortion in their 1998 hit song "Blue Monday" is a prime example of this.) As a writing medium, online electronic space depends on the fact that the *Web* is itself an instance of writing. Not only do *web* pages contain writing but these pages are presented through the medium of the home page and are themselves written in HTML (Hypertext Markup Language) [vii] .

In Digital Poetics, I look at such writing. Picture yourself with two windows open: in one you are editing pure ASCII text using the glistening, black Model T Ford of EMACS and sputtering through the black & white fields of VT100. In the other window you have Netscape open, that graphical but heinously sloppy browser that seems out to get you with its delays, bull-headed error messages, and proclamations that it just found you 750,000 items that match -- exactly -- your search for the term "phanopoiea". You are editing not on some back-up up system then uploading but on the server itself, every time you save your work in progress -- improvements, tests, errors -- it is immediately available to the world. The process has all the risks of live television but there is an added excitement since it is the act of writing that is the performance. In this investigation we will write, read, and breathe within the UNIX C-shell environment. A C-shell so efficient you swear you can hear the ocean if you put your ear to the monitor. This is a dynamic, expansive writing space, a pixelated meadow on a revolving disk inside a UNIX box. It is a field for which permission is an actual fact of the UNIX environment, in Robert Duncan's words (with the meadow representing creative space for Duncan):

Often I am permitted to return to a meadow
as if it were a given property of the mind
that certain bounds hold against chaos...

(Duncan, The Opening of the Field 7)

The *Web* is a representational discourse cast from natural language cradled in the matted barbs of mark-up. If a field has it prose and versus, these are its verses, nested within a frame of *webbed* electronic poesis. Our task is to explore the texture of the clods the plow leaves behind; to celebrate its nitrogen, iron, and mulch, to furrow the "everlasting omen of what is" (7).

Digital Poetics attempts to take on a task different than its peers. First, this is a book about *Web*-based electronic writing viewed through the lens of poetic practice. It is not another book about "la vie en prose". Second, rather than idealize, hyperbolize, speak in the abstract, propose egolessness, waltz around conjectured possibilities, deny intention, postulate, berate, or generally irritate, the goal here is to argue

electronic space as a space of poesis; to employ the tropes, hypertextualities, linkages, and static of the medium; to speak from the perspective of one up to the elbows in the ink of this writing machine. (Though in this metaphor, the ink in question would be less like that of the printing press and more like the obfuscating fluid of the squid.) It is also important to acknowledge that electronic writing has crossed the threshold into our common conversation. (Indeed, our collective vocabulary is steadily growing: by some estimates, 25% of the new words entering the English language each year are now related to computing.) I hope to suggest that one may go beyond looking at technology as something that should be on a shelf, labeled, and out of reach; there is much to be gained by simply investigating it as writing.

Indeed, the digital field is a real form of practice and immediately relevant to any informed sense of what we will call "poetry" in coming years. But one must learn to see through a new lens, one with expanded focal points. Trying to understand the digital work solely through codex practice is like trying to understand film, for the person that has never seen one, by looking at a still. It is this general lack of understanding of the electronic text file as a physical, visual, and verbal writing material (akin to a Pollack-painted, barn-sized wall of dizzying links, splotches of error, and black holes of hang time) that is addressed here. This study presents not a theory of electronic textual artifice, not emotion as represented by the emoticon (;>), but an investigation into the materiality of electronic writing. It addresses, to varying depths, the three principal forms of electronic textuality, hypertext, visual/kinetic text, and works in programmable media. (Though by the end of this study the goal is to emerge with a clear sense of the relative importance of these three forms.) It does not try to determine what might occur under ideal conditions. Rather, it looks at electronic textuality as writing per se and investigates how the materiality of electronic writing has changed the idea of writing itself, how this writing functions in the real world of the *Web*, and what writing becomes when activated in the electronic medium. There is a sense of "active" being argued here similar to what William Carlos Williams argued for the print poem. As Robert Creeley mentioned at a reading in Buffalo (November 5, 1999), Williams's insistence was not on the poem as afterthought (the classic concept of "recollections collected in tranquility") but on the poem as itself an instrument of thought. He has written:

I've never forgotten Williams' contention that "the poet thinks with his poem, in that lies his thought, and that in itself is the profundity ..." Poems have always had this nature of revelation for me, becoming apparently objective manifestations of feelings and thoughts otherwise inaccessible. (Collected Essays 572)

The poet thinks through the poem. Similarly, investigated here is not the idea of the digital work as an extension of the printed poem, but the idea of the digital poem as the process of thinking through this new medium, thinking through making. As the poet works, the work discovers.

[i] In general, the term "poetry" is used in this volume to refer to practices of innovative poetry rather than to what might be called academic, formal, or traditional forms of poetry.

[ii] For example, letter presses, mimeo machines, early photocopy machines, and daisy-wheel printers passed from businesses to small presses as they were superseded by newer technologies.

[iii] In this light it is surprising that some poets choose to list an online book merchandiser as a source for their books when they could as easily list a small press book store. (These often also offer ordering through e-mail, the phone, and the *Web*.) Since online book merchandisers have not committed to ongoing support of small circulation books, it might be naïve for poets to support them without questioning the impact of this practice.

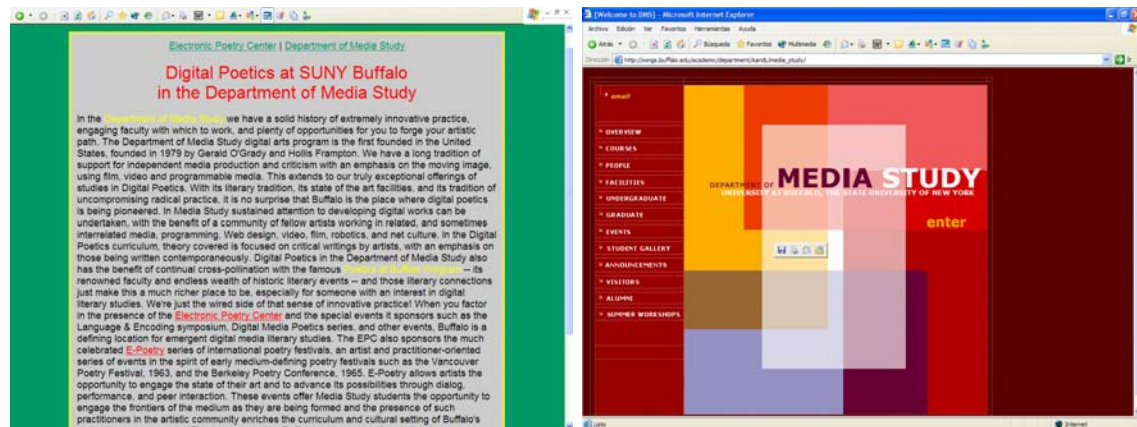
[iv] There is no agreed-upon term for digital poetry. It will sometimes be referred to in this volume as digital poetry, electronic poetry, e-poetry, or computer-generated writing. See the section "Future Tenses" in *Digital Poetics* for a fuller discussion of the terms and boundaries of electronic poetics.

[v] These efforts included Jackson Mac Low and John Cage's use of computer programs to generate mesostic and diastic readings, the publication of Hugh Kenner and Joseph O'Rourke's *Travesty* program in the November, 1984 issue of *Byte*, Charles O. Hartman's presentation of the program *Diastext* to Jackson Mac Low, and the development of *Storyspace*. See the chapter, "E-Poetics: A Lab Book of Practice, 1970-2001" for more on this topic.

[vi] The URL itself contributes in a small way to your experience of reading. What are you thinking as you type in those symbols, fragments of names, tildes, and guttural utterances that invoke *Web* screens? For example, how is your experience different approaching a writing at a URL containing the path "/authors/glazier/theories/hypertext.html" versus "/authors/glazier/tomfoolery/hypertext.html"? Such text strings are not transparent carriers of information; rather they form part of the material of the writing.

[vii] See the section, "Sidebar: On HTML" later in Introduction to Digital Poetics.

Imagen 78. EPC



HTTP://EPC.BUFFALO.EDU/DMS/

THE DEPARTMENT OF MEDIA STUDY

The Department of Media Study offers you a compelling context to explore the moving image, networked and programmable media and critical theory in its social context.

< art activism __ audio art __ avant-garde in various media
 body criticism __ collective *web* logging __ contemplative robotics
 critical theory __critical *web*-based art __ documentary
 embodied theory __experimental performance
 fiction/ dramatic virtual reality __ filmmaking__ film studies
 graphics programming__ history of sound__interactive environments
 interdisciplinary practice __media analysis__narrative theory
 networked and low-cost virtual reality__ poetics
 postmodernism in film, art, music, and theory__ semiotics
 soft human computer interaction__ video art >

The Department of Media Study was founded in the late 1960's by Gerald O'Grady. We have a long tradition of support for innovative, independent media production and criticism - our digital arts program, for example, is among the first in the United States. DMS enables students the rare opportunity of truly interdisciplinary work. We are linked to resources in artistic practices and theory in the departments of Anthropology, Architecture, Art, Art History, Comparative Literature, Communications, Computer Science, Education, Engineering, English, Music, Theatre and Dance; and the Center for the Americas.

The department's approach acknowledges the inextricable link between theory and practice, and the possibility of their fruitful convergence. Media production, in our sense, is a theoretically informed and socially contextualized cultural activity.

Electronic Poetry Center | Department of Media Study
 Digital Poetics at SUNY Buffalo
 in the Department of Media Study

In the Department of Media Study we have a solid history of extremely innovative practice, engaging faculty with which to work, and plenty of opportunities for you to forge your artistic path. The Department of Media

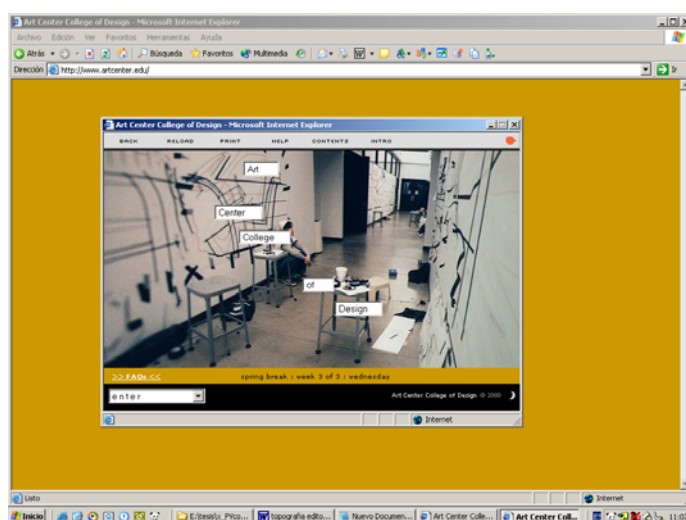
Study digital arts program is the first founded in the United States, founded in 1979 by Gerald O'Grady and Hollis Frampton. We have a long tradition of support for independent media production and criticism with an emphasis on the moving image, using film, video and programmable media. This extends to our truly exceptional offerings of studies in Digital Poetics. With its literary tradition, its state of the art facilities, and its tradition of uncompromising radical practice, it is no surprise that Buffalo is the place where digital poetics is being pioneered. In Media Study sustained attention to developing digital works can be undertaken, with the benefit of a community of fellow artists working in related, and sometimes interrelated media, programming, *Web* design, video, film, robotics, and net culture. In the Digital Poetics curriculum, theory covered is focused on critical writings by artists, with an emphasis on those being written contemporaneously. Digital Poetics in the Department of Media Study also has the benefit of continual cross-pollination with the famous Poetics at Buffalo Program -- its renowned faculty and endless wealth of historic literary events -- and those literary connections just make this a much richer place to be, especially for someone with an interest in digital literary studies. We're just the wired side of that sense of innovative practice! When you factor in the presence of the Electronic Poetry Center and the special events it sponsors such as the Language & Encoding symposium, Digital Media Poetics series, and other events, Buffalo is a defining location for emergent digital media literary studies. The EPC also sponsors the much celebrated E-Poetry series of international poetry festivals, an artist and practitioner-oriented series of events in the spirit of early medium-defining poetry festivals such as the Vancouver Poetry Festival, 1963, and the Berkeley Poetry Conference, 1965. E-Poetry allows artists the opportunity to engage the state of their art and to advance its possibilities through dialog, performance, and peer interaction. These events offer Media Study students the opportunity to engage the frontiers of the medium as they are being formed and the presence of such practitioners in the artistic community enriches the curriculum and cultural setting of Buffalo's digital literary community. This is supported by Buffalo's unique and vibrant digital arts scene, including the legendary Hallwalls, Big Orbit Sound Lab, Squeaky Wheel, and numerous other venues. Digital Poetics at SUNY Buffalo offers a new paradigm for writing in the digital age. Join our multi-talented students and renowned faculty in the exploration of the integration of text, image, sound, video, and programming into an engagement with language, our common medium. For more information about Digital Poetics at SUNY Buffalo, including program information, faculty profiles, and information about other Media Study programs, see SUNY Buffalo's Media Study Graduate Programs *Web Site*.

Centros de arte en escuelas de diseño

ART CENTER COLLEGE OF DESIGN

<http://www.artcenter.edu/>

Imagen 79. Art Center College of Design



INFORMACION DEL EDITOR

Art Center College of Design is located in the Southern California community of Pasadena, just beneath the San Gabriel Mountain range and only minutes from downtown Los Angeles and Hollywood. Pasadena is also home to the famous Rose Bowl and Rose Parade, the Norton Simon Museum, California Institute of Technology, Jet Propulsion Laboratory, and is where baseball legend Jackie Robinson grew up playing

sandlot games before attending Pasadena City College.

Art Center is internationally recognized for its programs in art and design. The college is a leader in exploring the digital and **new-media** frontier, and is equally committed to the acquisition of solid **traditional skills**. It offers the bachelor of fine arts or bachelor of science degree in Advertising, Environmental Design, Film, Fine Art, Graphic Design, Illustration, Photography, Product Design, and Transportation Design. Graduate programs in fine art, design, new media, and critical theory lead to the master of fine arts, master of science, or master of arts degree.

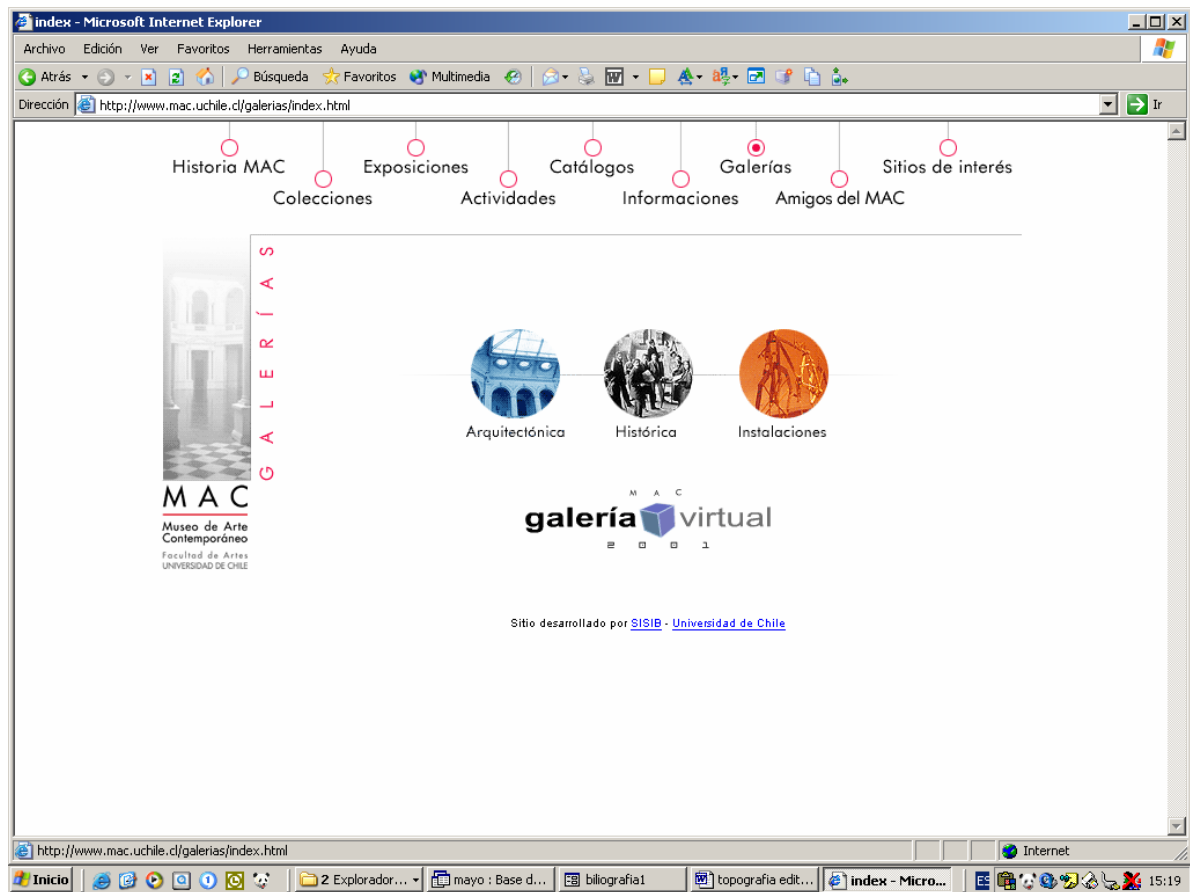
Museos universitarios, on line / off line

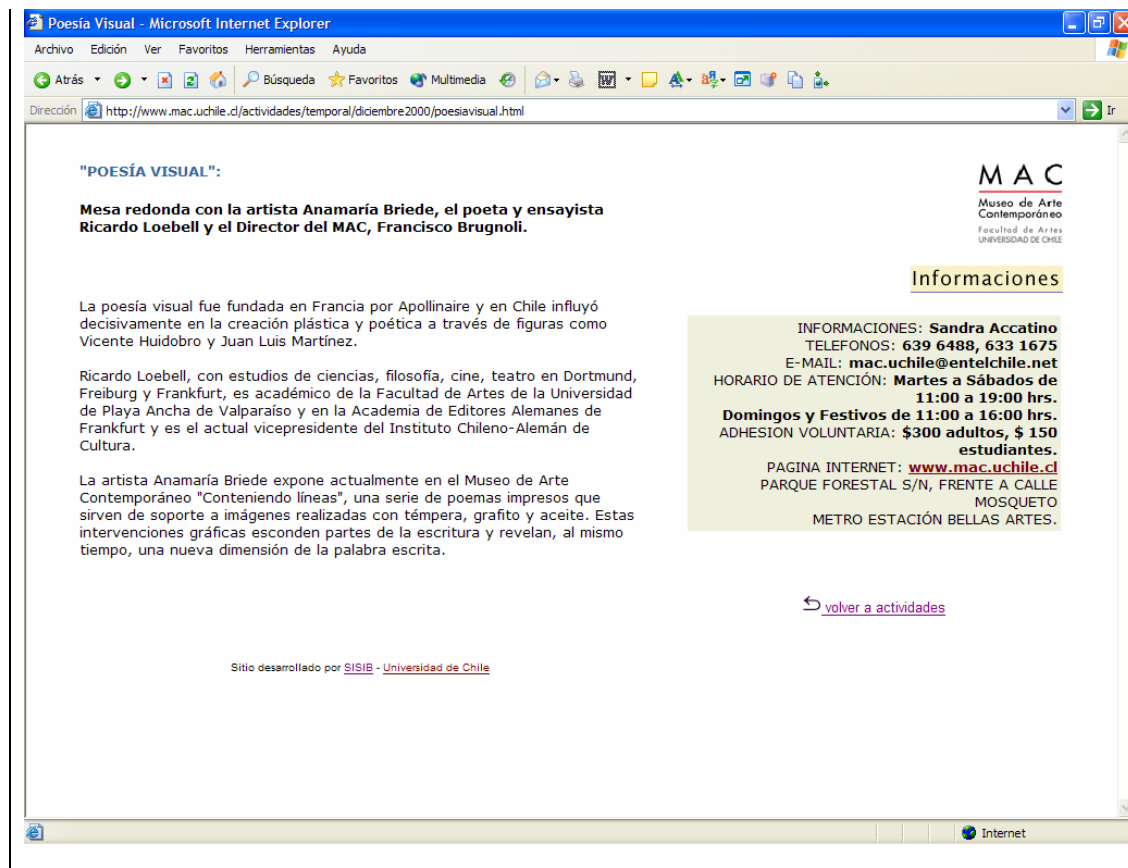
MAC, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

<http://www.mac.uchile.cl/actividades/temporal/diciembre2000/poesiavisual.html>

El MAC es un buen ejemplo de museo universitario de arte contemporáneo que recoge actividades relacionadas con la PV como, en este caso, una mesa redonda.

Imagen 80. MAC





ELECTRONIC MUSEUM OF MAIL ART EMMA

<http://www.actlab.utexas.edu/emma/>

En esta ocasión, la Universidad de Texas (Austin), alberga un proyecto de museo sobre documentación sobre el *Mail Art*, iniciativa de Chuck Welch, que ya había publicado con la universidad de Calgary su estudio *Eternal Network: A Mail Art Anthology*

EMMA is *Mail Art's* first electronic mailbox museum where the address is the art, the *web* is your key, and admission is free.

The nonprofit credo at EMMA is: You don't make a living out of *Mail Art*, you make an art out of living.

Objectives at EMMA are:

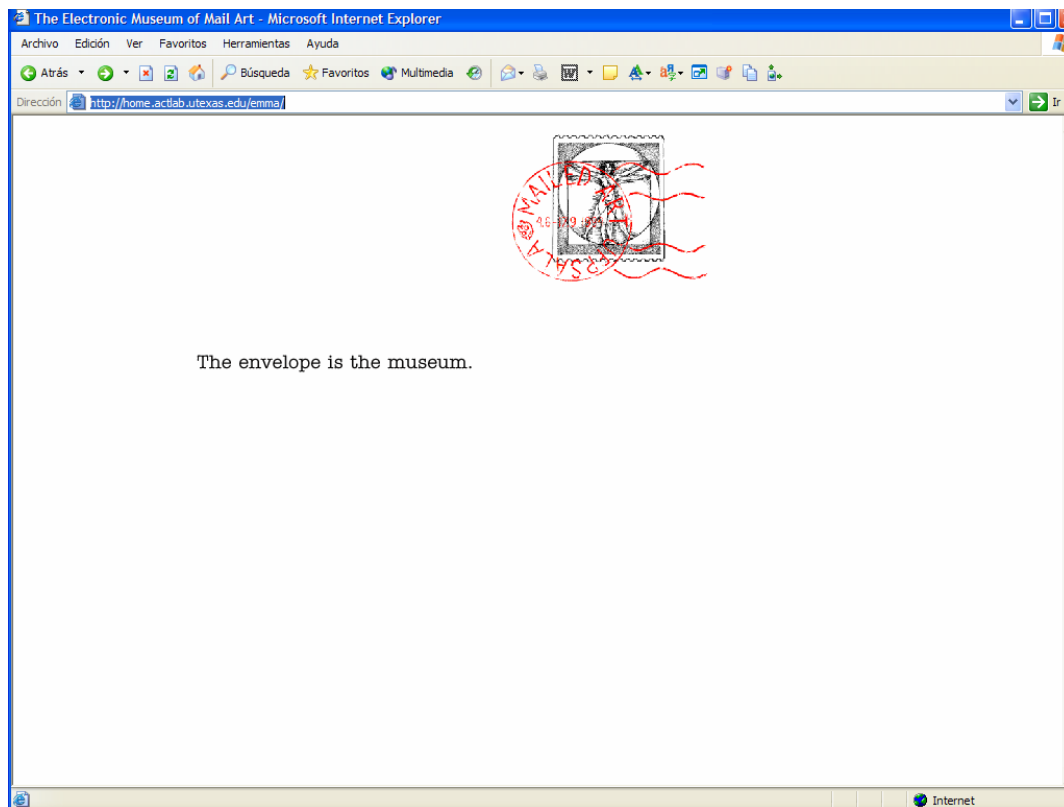
Introduce the electronic and (snail) *Mail Art* communities to one another

Develop the concept of emailart through emailart hotlinks to other *websites*

Encourage emailart interactivity through visitations into EMMA's rooms, galleries, and library

Promote image exchange. EMMA's objectives reflect ongoing efforts to netlink online and offline *Mail Art* communities through the Networker Telenetlink and by posting an updated Emailart Directory.

Imagen 81. EMMA



RAY JOHNSON

FATHER OF *MAIL ART* 1927-1995

RAY JOHNSON'S BUNNY

THE BODYLESS RAY JOHNSON BUNNY IS SOMETHING LIKE A GENETIC MUTANT MICKEY MOUSE ENGINEERED TO BE A RABBIT, OR VISA VERSA. JOHNSON HAS CLAIMED THE CARTOON TAG TO BE PERSONAL SELF PORTRAITS VARIED BY THE DAILY MOOD CHANGES IN HIS LIFE. RAY JOHNSON HAS DRAWN "HOW TO MAKE RAY JOHNSON BUNNIES STEP BY STEP," A PARADY SIMILAR TO CORRESPONDENCE ART SCHOOL ADS CHALLENGING READERS TO "DRAW THIS PORTRAIT" AND RETURN FOR ANALYSIS. INDEED, THROUGH THE YEARS JOHNSON REGULARLY ASKED FRIENDS AND STRANGERS ALIKE TO ALTER HIS BUNNY HEADS, WHAT RAY TERMED AS "ADD-ONS." AT OTHER TIMES THE BUNNIES WERE ASSIGNED THE NAMES OF PERSONS EITHER FAMOUS, UNKNOWN, OR KNOWN ONLY TO RAY AND HIS CIRCLE OF FRIENDS, COLLECTIVELY KNOWN AS THE NEW YORK CORRESPONDENCE SCHOOL.

[HTTP://HOME.ACTLAB.UTEXAS.EDU/EMMA/](http://home.actlab.utexas.edu/emma/)



MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO, MÉXICO

Los museos "off line", universitarios pueden acoger muestras de PV, como en este caso, que son referidas en la *web* a través de las páginas del propio museo o como noticia desde otros *sites*, como en este caso en el que se recoge la referencia de una exposición sobre Guillermo Deisler.

<http://www.altamiracave.com/poeart.htm>

BIENAL INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL/ EXPERIMENTAL V BIENAL INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL/ EXPERIMENTAL

(Guillermo Deisler, Chile, 1940-95)

Las actividades de la V Bienal Internacional de Poesía Visual/ Experimental tuvieron lugar en los meses de enero y febrero de 1996 consistentes en cuatro exposiciones: una colectiva internacional en el Museo Universitario del Chopo, una retrospectiva de 10 años de poesía visual en México en el Instituto Politécnico Nacional, una sección mexicana y una muestra de libro alternativo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, planteles Xochimilco y Moneda. Se un homenaje a los pioneros latinoamericanos de la poesía visual y grandes amigos de la bienal mexicana: Clemente Padín, de Uruguay, que asistió, Edgardo-Antonio Vigo, de Argentina, y Guillermo Deisler, de Chile, recientemente fallecido en el exilio y cuyo nombre se le dio a la bienal.

Consideraciones finales del marco topográfico

En este apartado hemos realizado una ordenación de los ámbitos editoriales relacionados con la poesía visual en la red. Hemos establecido un modelo lineal jerarquizado, que plantea algunas limitaciones.

- ☐ Por la gran diversidad e ínter-conectividad de sus nodos
- ☐ Por la línea difusa en las fronteras establecidas entre ellos
- ☐ Por la potencial multiplicidad y simultaneidad de pertenencia de un módulo a diferentes categorías.

De esta primera ordenación, que entendemos necesaria como acercamiento genérico al medio editorial, deducimos la necesidad de buscar modelos organizativos de estructura en redes tridimensionales que nos permitan un acercamiento multidimensional por un lado y que funcionen con una base de "lógica borrosa", más adecuadas para enfrentarse a estructuras orgánicas, donde las relaciones entre elementos cobran prioridad sobre el establecimiento modular de los elementos aislados.

Cuadro de situaciones editoriales

PUBLICACIONES, EDICIÓN PRIVADA

Iniciativas individuales

- Obra adaptada a la Web
 - Páginas de presentación de autor,
 - Propuestas relacionadas con la literatura
- Obra realizada específica para la red
 - Páginas personales
 - Diarios poéticos- Weblogs
- Comisariados
 - Auto comisariado
 - Comisariado firmado
- Páginas personales con denominación de proyecto
- Páginas personales de teóricos y activistas del net art

Iniciativas editoriales colectivas

- Colectivos de artistas
- Iniciativas editoriales específicas de divulgación de PV
- Iniciativas editoriales específicas de PV (creación)
- Páginas " oficiales" y monográficos de autores de PV
- Editores especializados en Mail Art y PV
- Sites relacionados con la literatura
- Sites temáticos relacionados transversalmente con la PV
 - Diseño y tipografía
 - Caligrafía
- Versiones en Red de otras publicaciones
- Instituciones Culturales Privadas
 - Galerías
 - Museos
 - Archivos
 - Fundaciones
 - Centros de arte
- Video poesía, cine experimental
- Certámenes
- Foros
- WebRings
- Grupos de discusión
- Periferia entre, arte, poesía, experimentación
- Espacios de recopilación y secciones de links en las publicaciones
- Directorios Especializados y Genéricos

INSTITUCIONES DE CARÁCTER PÚBLICO

- Museos y centros de arte
- Bibliotecas virtuales
- Centros de educación
 - Escuelas de Arte y Diseño, Universidades
 - Colaboraciones con proyectos artísticos
 - Sites monográficos dedicados a autores
 - Bibliotecas dependientes de centros de educación
 - Bibliotecas universitarias
 - Departamentos de Arte y Literatura experimental
 - Centros de arte en escuelas de diseño
 - Museos universitarios, on line / off line

[III] PARTE TERCERA

PROPUESTAS Y CONCLUSIONES

[III] 1 PROPUESTAS

**[III] 1 A ELEMENTOS PARA LA CREACIÓN
DE UN MARCO TAXONÓMICO
DEL CAMPO EDITORIAL DE LA PV EN LA RED WWW**

[III] 1 B DISEÑO CONCEPTUAL DE UNA BASE DE DATOS

**III. 1. B. 1 REFERENTES PREVIOS
DE ORGANIZACIÓN DE DOCUMENTACIÓN
DE POESÍA VISUAL EN LA RED**

III. 1. B. 2 ESTRUCTURACIÓN DE UNA BASE DE DATOS

[III] 1 C DISEÑO CONCEPTUAL DE UNA PUBLICACIÓN WEB

[III] 2 CONCLUSIONES GENERALES

[III] 1 PROPUESTAS

[III] 1 A ELEMENTOS PARA LA CREACIÓN DE UN MARCO TAXONÓMICO DEL CAMPO EDITORIAL DE LA PV EN LA RED WWW

| | |
|---|-----|
| ELEMENTOS PARA LA CREACIÓN DE UN MARCO TAXONÓMICO DEL CAMPO EDITORIAL DE LA PV EN LA RED WWW..... | 347 |
| MODELO TRIDIMENSIONAL | 347 |
| Coordenadas básicas | 347 |
| Desarrollo del modelo | 348 |
| Lógica fractal, red autopoiesica | 350 |
| Centros magnéticos | 352 |
| Irregularidad y mutabilidad | 352 |
| META-MODELO..... | 354 |
| ESTRUCTURA DE INTERRELACIONES ENTRE LOS EJES. TABLAS | 355 |

| | | |
|------------------|---|-----|
| <i>Imagen 1.</i> | Planos de interrelación tridimensional | 348 |
| <i>Imagen 2.</i> | Planos de interrelación tridimensional | 349 |
| <i>Imagen 3.</i> | Estructura de interconexión | 350 |
| <i>Imagen 4.</i> | Tramas fractales | 351 |
| <i>Imagen 5.</i> | Modelo de influencias e interconexiones | 352 |
| <i>Imagen 6.</i> | Estructura mutable/orgánica | 353 |

| | | |
|----------|---|-----|
| Tabla 1. | Planos A, B, C..... | 355 |
| Tabla 2. | A, lo social, en relación a B, lo performativo | 356 |
| Tabla 3. | B lo performativo , en relación a A, lo social | 357 |
| Tabla 4. | Plano C, lo tecnológico. | 358 |
| Tabla 5. | Elementos relacionales: C, lo tecnológico, con B, lo performativo. | 359 |

Elementos para la creación de un marco taxonómico del campo editorial de la PV en la red www

Modelo tridimensional

La complejidad de la trama de situaciones editoriales, que encontramos en la *Web* en relación a la PV, hace que nos planteemos pasar de la estructura lineal y jerárquica del capítulo anterior (Parte segunda, Fase 2.b. Marco topográfico de la situación editorial) a plantear un ensayo de modelo relacional, sobre una construcción tridimensional.

Hemos considerado que la metáfora visual más adecuada sería un la de un sistema orgánico en crecimiento. La cual hemos simplificado a efectos de representación como un edificio de geometría lineal, en construcción, donde una estructura básica de tres ejes perpendiculares se va desdoblado, en una primera ordenación, en tres planos paralelos a cada eje. Este modelo se irá posteriormente desdoblado sobre la estructura inicial de manera irregular, creando una construcción espacial asimétrica y discontinua en evolución.

El modelo de crecimiento tendría que ver con un planteamiento fractal, en el que la estructura del patrón básico se reproduciría permanentemente en diferentes escalas.

La funcionalidad de este modelo será la de crear un sistema generador de referencias de utilidad para el diseño posterior de una base de datos.

Coordenadas básicas

Nuestro modelo visual, se desarrolla sobre tres coordenadas, los tres planos generados (perpendiculares a los ejes y entre sí), que corresponderán a cada área de clasificación, sobre las que se basa este modelo.

- A. el ámbito de lo social**
- B. el de lo performativo¹**
- C. y, el de lo tecnológico**

Estos planos corresponderían a la formulación de tres preguntas que nos ayudarán a encontrar una estructura de ordenación

- ☐ **A** responde a la pregunta respecto a la edición de PV de **¿quién edita?**
- ☐ **B** responde a la pregunta de **¿qué se edita?**
- ☐ **C** responde a la pregunta del **¿cómo se edita?**

¹ Nos referiremos al término *performativo*, para indicar al ámbito de la acción y de la actuación



Imagen 1. Planos de interrelación tridimensional

Desarrollo del modelo

La construcción de nuestro “edificio” consistirá en establecer en una primera fase un sistema de desdoblamiento de tres niveles en cada eje, que se representarán como tres planos paralelos.

A. Lo social

En el caso de A, lo social, el desdoblamiento atenderá a (gáfico 2, 1-2-3):

A_1 el ámbito de lo individual (el cuerpo social básico)

El cuerpo individual como agente performativo básico, con un nivel máximo de independencia y mutación, pero con el nivel de potencialidad más bajo en el entorno de lo social

A_2 el ámbito de lo colectivo (el cuerpo medio)

La segunda construcción de un cuerpo social, agrupación primera de individuos que funciona como un colectivo para incrementar su potencialidad, manteniendo un cierto nivel de presencia individual

A_3 el ámbito de lo corporativo (el gran cuerpo abstracto)

Ultima construcción de cuerpo colectivo en la que se han perdido los rastros del individuo del primer nivel, pero se ha conseguido la máxima eficacia de influencia social

B. Lo performativo

En el caso de B, lo performativo, los planos paralelos que actúan en este eje los sintetizamos de nuevo en tres niveles (gáfico 2, 4-5-6):

B_4 Nivel de creación / producción

Donde la actuación de A: 1, 2, 3 gira sobre proyectos de creación, plásticos, literarios o teóricos

B_5 Nivel de exhibición / distribución

Cuando el fin de la actuación es el de mostrar el resultado de la actuación en el nivel anterior y crear canales de distribución

B_6 Nivel de promoción / educación

Cuando la finalidad es de carácter proporcional o formativa, a través de la divulgación de contenidos prácticos y teóricos que potencian en definitiva el conocimiento y la practica del primer nivel

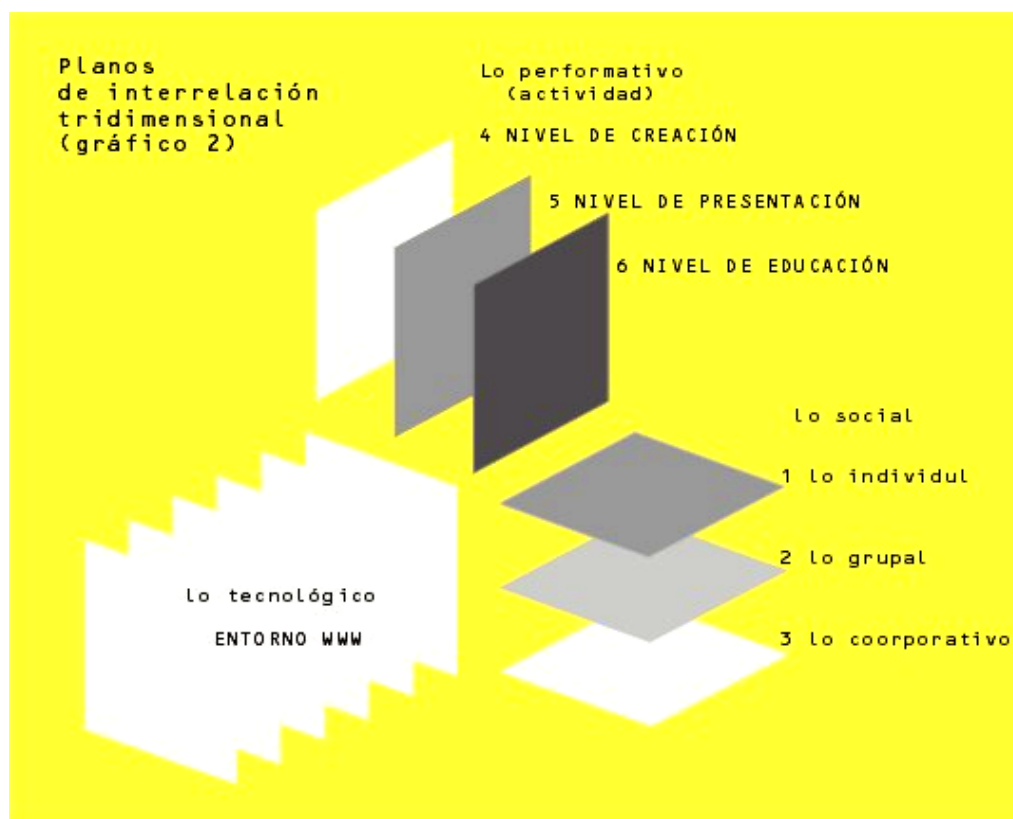


Imagen 2. Planos de interrelación tridimensional

C. Lo tecnológico

El eje C, lo tecnológico, se relaciona con los niveles y ámbitos anteriores, atravesándolos en una multiplicidad de capas de las que, siguiendo nuestra síntesis, solo atenderemos en el ámbito de nuestra investigación el entorno tecnológico de la WWW.

Dentro de este entorno, encontramos una escala creciente de factores de complejidad tecnológica, donde el punto de arranque básico sería el sistema de lenguaje de marcas HTML, que con la incorporación de otras tecnologías añadidas (plugins, applets, bases de datos,...) crearía una estructura técnica de complejidad creciente.

Para simplificar mostramos el siguiente gráfico. Aún no hemos desdoblado este plano, C, en él.



Imagen 3. Estructura de interconexión

El gráfico 3, reflejaría la trama tridimensional básica de este esquema de ordenación.

Tanto los ejes básicos como los planos que sustentan responden a una síntesis del complejo entramado del campo editorial en que nos movemos.

Lógica fractal, red autopoiesica

Los planos, 1,2,3, y 4,5,6 son polarizaciones magnéticas entre las que se situarán multitud de planos intermedios que, siguiendo la estructura de los sistemas de "lógica borrosa" , más que situarse de una manera precisa en un punto, responderán a un sistema de funciones, tenderán más o menos hacia un nivel, sin perder sus referencias a otros niveles.

Esta trama básica (1) generaría tramas de densidad más compleja (2), al situar nuevos planos intermedios en la situación global y, siguiendo una lógica fractal, estos modelos responderían a micro estructuras similares que encontraríamos en los cuadrantes de la trama principal (3).

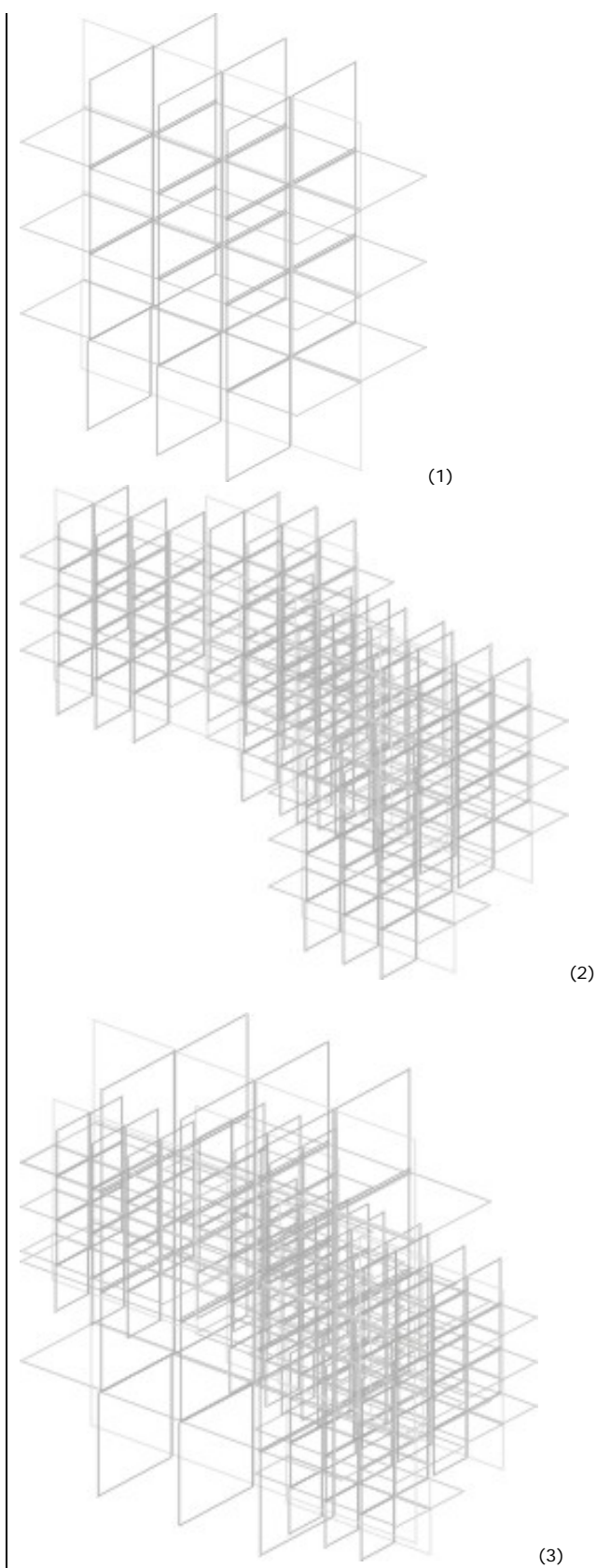


Imagen 4. Tramas fractales

Centros magnéticos

Dentro de cada coordenada de esta estructura se situarían una serie de ámbitos genéricos de actuación (gáfico 5), interrelacionados en diferentes frecuencias, que representamos simbólicamente como “centros magnéticos” en forma de esferas concéntricas.

Estos ámbitos genéricos, aunque atraviesan los tres planos paralelos, diferenciarían la intensidad que ejercen en cada nivel, creando un mapa específico en cada sección.

Como ejemplo, en el plano social de lo individual, (A_1) encontraríamos cuatro ámbitos que nos interesan:

- ☐ las artes plásticas
- ☐ la literatura
- ☐ la investigación teórica
- ☐ la aplicación tecnológica

que situamos dentro de nuestro gráfico (5), existiendo otros ámbitos que dejamos fuera, aunque puedan mantener una influencia directa en los anteriores



Imagen 5. Modelo de influencias e interconexiones

Irregularidad y mutabilidad

Para finalizar nuestras representaciones graficas del sistema (gáfico 4) quedaría referenciar que la representación de la topografía “habitada del sistema” reflejaría una construcción irregular y mutable. Estaríamos ante la presencia de una estructura en permanente transformación, al aparecer y desaparecer elementos o al ir mutando éstos en un proceso de crecimiento.

Estas imágenes formarían asimismo la representación del espacio que pudiera ocupar una única publicación mixta en donde encontraríamos diversos niveles y ámbitos de actuación, desde la presentación de obras y artistas a la divulgación de ideas y movimientos.

Las partes no mutables de este sistema serían las zonas "muertas " de este sistema "orgánico" representadas por las publicaciones que ya no se actualizan o han sido abandonadas, pero que permanecen en la *Web* como barcos fantasmas.

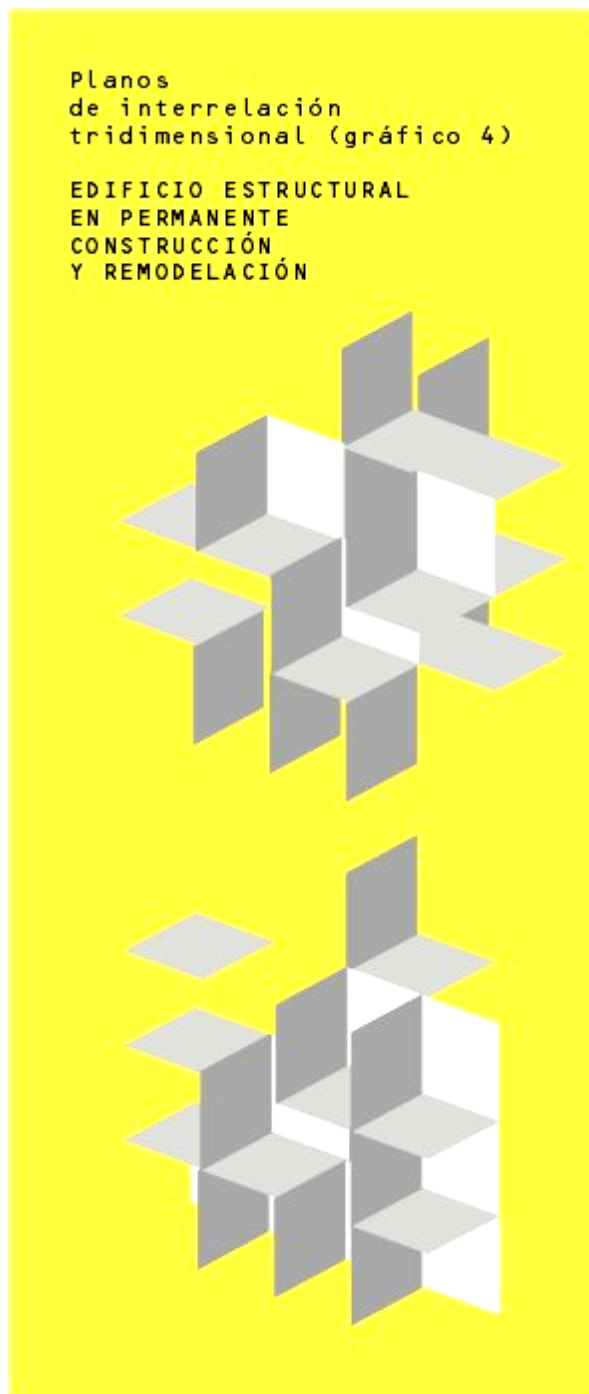


Imagen 6. Estructura mutable/orgánica

Meta-modelo

Finalmente diremos que las referencias que necesitamos estructurar se basan en un sistema que se ajusta más al concepto de meta-modelo que a un sistema de taxonomía, o de tesaurus, donde la ordenación es una estructura jerárquica /progresiva y lineal.

Entendemos el concepto de meta-modelo² como un *"modelo explícito de ordenación de reglas necesarias para construir modelos específicos dentro de un dominio de interés"*.

Los meta-modelos pueden ser visualizados desde tres diferentes perspectivas:

la construcción de bloques y reglas usadas para construir modelos

un modelo de un dominio de interés

como la aplicación (la instancia) de un modelo dentro de otro

² Metamodel.com. 2005.

Jernst. *What are the differences between a vocabulary, a taxonomy, a thesaurus, an ontology, and a meta-model?*
Wednesday, January 15 2003 @ 09:12 PM PST
<http://www.metamodel.com/article.php?story=20030115211223271>

A meta-model is an explicit model of the constructs and rules needed to build specific models within a domain of interest. A valid meta-model is an ontology, but not all ontologies are modeled explicitly as meta-models. A meta-model can be viewed from three different perspectives:

as a set of building blocks and rules used to build models

as a model of a domain of interest, and

as an instance of another model.

Estructura de interrelaciones entre los ejes. Tablas

Para que este marco estructural responda a la casuística de la edición de PV en la *Web*, es necesario desplegar el contenido de cada plano y establecer marcos de relaciones entre ellos sobre topologías concretas.

Estas tablas responderían a este fin:

Tabla 1. Planos A, B, C

| | | |
|------------------------------------|-----|----------------|
| PLANO A lo social | A_1 | lo individual |
| | A_2 | lo colectivo |
| | A_1 | lo corporativo |

| | | |
|--|-----|------------------------------------|
| PLANO B lo performativo | B_4 | Nivel de creación / producción |
| | B_5 | Nivel de exhibición / distribución |
| | B_6 | Nivel de promoción / educación |

| | | |
|---|-----|--|
| PLANO C lo tecnológico | C_7 | HTML básico |
| | C_8 | XHTML elementos dinámicos y multimedia |
| | C_9 | Elementos externos relacionados |

Tabla 2. A, lo social, en relación a B, lo performativo

| DESDOBLAMIENTO DEL PLANO (A) LO SOCIAL, EN RELACIÓN A (B) LO PERFORMATIVO | | | | |
|---|-------------------------------------|---|--|---------------------------|
| A1 LO INDIVIDUAL | B4 CREACIÓN | POETAS VISUALES | <i>autores que se auto inscriben o son reconocidos por la crítica del arte como tales por sus aportaciones poético-artísticas</i> | |
| | | ARTISTAS PLÁSTICOS | <i>autores cuya obra esta relacionada con la PV, aunque esta no sea su eje fundamental del trabajo</i> | |
| | | AUTORES LITERARIOS | <i>autores cuya obra esta relacionada con la PV,</i> | |
| | | TEÓRICOS | <i>estudiosos y analistas que incorporan este tema en sus investigaciones</i> | |
| | | TÉCNICOS | <i>expertos en tecnología, que desarrollan trabajos relacionados con la PV</i> | |
| | B5 EDITORES Y DISTRIBUIDORES | INDIVIDUALES | <i>personas que presentan individualmente publicaciones teóricas o de creación con contenidos de otros artistas , y con carácter periódico o evolutivo, como es frecuente en los e-zines</i> | |
| | B6 ACTIVISTAS Y PROMOTORES | PROYECTOS DE CREACIÓN PROPIA (CON DENOMINACIÓN INDEPENDIENTE DEL ARTISTA) | <i>donde el proyecto es el eje de la presentación , quedando el autor en segundo plano o anónimo</i> | |
| | | PROYECTOS DE PRESENTACIÓN DE OBRA AJENA | <i>organizadores de eventos y convocatorias individuales</i> | |
| | | | <i>gestores culturales</i> | |
| | | | <i>convocatorias y eventos periódicos</i> | |
| | | | <i>comisarios</i> | |
| A2 LO COLECTIVO | B4 CREACIÓN | COLECTIVOS DE ARTISTAS | <i>dedicados a la creación y presentación de proyectos propios</i> | |
| | | COLECTIVOS DE ESCRITORES | <i>dedicados a la creación y presentación de proyectos propios</i> | |
| | B5 EDITORES | PROYECTOS EDITORIALES REALIZADOS POR COLECTIVOS | <i>grupos de personas que presentan publicaciones teóricas o de creación de otros artistas con un</i> | <i>carácter periódico</i> |
| | | | | <i>evolutivo</i> |
| | | | | <i>recopilatorio</i> |
| | B6 PROMOTORES | ORGANIZADORES DE EVENTOS Y DISEÑADORES DE PROYECTOS | <i>colectivos centrados en la organización y difusión de convocatorias poético artísticas realizadas por otros artistas</i> | |

| | | | |
|----------------------------------|---|-----------------------------|--|
| A3 LO CORPORATIVO | B5 y B6 PÚBLICO/ PRIVADO | GRANDES EDITORIALES | <i>utilizan la web como respaldo de sus publicaciones impresas</i> |
| | | | <i>proyectos editoriales creados exclusivamente para la red</i> |
| | | INSTITUCIONES CULTURALES | <i>museos</i> |
| | | | <i>fundaciones</i> |
| | | | <i>escuelas de arte</i> |
| | | | <i>departamentos de universidades</i> |
| | | | |

Diferenciamos la función de editor y promotor, dándole al primero una connotación de organizador de una publicación con carácter periódico y evolutivo, y al segundo una connotación de organizador de eventos / situaciones de confluencia de creadores, independientemente de su periodicidad.

Tabla 3. B lo performativo , en relación a A, lo social (genérico 1, 2, 3)

| DESDOBLAMIENTO DEL PLANO (B) LO PERFORMATIVO , EN RELACIÓN A (A) | | |
|---|---|----------------|
| B4 CREACIÓN / PRODUCCIÓN | <i>poesía visual</i> | A 1 2 3 |
| | <i>artes plásticas/ PV</i> | |
| | <i>literatura / PV</i> | |
| | <i>net art/new media/ PV</i> | |
| | <i>teoría/ PV</i> | |
| B5 ARCHIVO / EXHIBICIÓN / DISTRIBUCIÓN | <i>paginas personales de presentación , CV y contacto</i> | |
| | <i>galerías de obras</i> | |
| | <i>webs recopilatorios</i> | |
| | <i>archivos documentales</i> | |
| | <i>webs temáticos</i> | |
| | <i>editoriales y distribuidoras</i> | |
| | <i>museos</i> | |
| | <i>fundaciones</i> | |
| | <i>webs monográficas de obras de artistas</i> | |
| | <i>centros de arte</i> | |
| | <i>centros de educación</i> | |
| B6 EDUCACIÓN / PROMOCIÓN | <i>festivales</i> | |
| | <i>certámenes</i> | |
| | <i>convocatorias</i> | |
| | <i>centros de educación específicos de arte y literatura</i> | |
| | <i>centros de educación de áreas genéricas</i> | |
| | <i>áreas de cultura y educación de instituciones diversas</i> | |
| | <i>lugares teóricos de encuentro y debate</i> | |
| | <i>publicaciones periódicas de teoría y practica</i> | |

Tabla 4. Plano C, lo tecnológico.

| DESDOBLAMIENTO DEL PLANO (C) | | |
|--------------------------------|-----------------------------------|---|
| C Lo TECNOLÓGICO | C7 TECNOLOGÍA BÁSICA HTML | |
| | C8 HTML DINÁMICA | |
| | C8 MULTIMEDIA | <i>imágenes estáticas</i> |
| | | <i>imágenes de panorámica activa</i> |
| | | <i>sonido</i> |
| | | <i>video, animación bitmap</i> |
| | | <i>animación vectorial, flash, applets</i> |
| | | <i>interactividad, flash, applets</i> |
| | | <i>vrlm</i> |
| | C8 Y C9 ELEMENTOS RELACIONALES | <i>bases de datos</i> |
| | | <i>sistemas de interactividad</i> |
| | | <i>foros</i> |
| | | <i>e-mail</i> |
| | | <i>listas de distribución</i> |
| | | <i>chats</i> |
| | | <i>web logs o bitácoras</i> |
| | | <i>wikis</i> |
| | | <i>webs rings</i> |
| | | <i>P2P</i> |
| | | <i>video conferencia, conexión en directo</i> |
| | | <i>video /audio streaming en diferido</i> |

Tabla 5. Elementos relacionales: C, lo tecnológico, con B, lo performativo.

| ELEMENTOS RELACIONALES DE (C) CON RELACIÓN A (B) | | |
|--|-------------------------------------|--|
| C LO TECNOLÓGICO (ENTORNO WWW) | B4 CREACIÓN | <i>obras realizadas fuera del entorno web</i> |
| | | <i>obras realizadas mediaticamente para la web</i> |
| | | |
| | B5 PRESENTACIÓN /DISTRIBUCIÓN | <i>textos</i> |
| | | <i>imágenes</i> |
| | | <i>sonidos</i> |
| | | <i>animación</i> |
| | | <i>animación interactiva</i> |
| | | <i>presentaciones en 3d</i> |
| | | <i>bases de datos</i> |
| | | <i>webs cam</i> |
| | | <i>BBS</i> |
| | | |
| | B6 PROMOCIÓN | <i>textos</i> |
| | | <i>imágenes</i> |
| | | <i>recursos multimediáticos</i> |
| | | <i>sistemas interactivos</i> |
| | | <i>cursos on line</i> |
| | | <i>debates / foros</i> |
| | | <i>e-mail</i> |
| | | <i>chats</i> |
| | | <i>webs rings</i> |
| | | <i>BBS</i> |

[III] 1 PROPUESTAS

[III] 1 B DISEÑO CONCEPTUAL DE UNA BASE DE DATOS

III. 1. B. 1 REFERENTES PREVIOS DE ORGANIZACIÓN DE DOCUMENTACIÓN DE POESÍA VISUAL EN LA RED

| | |
|---|-----|
| REFERENTES PREVIOS DE ORGANIZACIÓN DE MODELOS | |
| DE DOCUMENTACIÓN DE POESÍA VISUAL EN LA RED | 360 |
| Limitaciones en los sistemas analizados | 360 |
| Descripción analítica de sistemas | 361 |
| <i>Sistemas que no utilizan bases de datos</i> | 361 |
| KALDRON | 361 |
| Ejemplo de localización | 361 |
| POETAS VISUALES BRASILEÑOS, MUSEO DE ARTE MEJICANO DE TEXAS. | 368 |
| EPC | 371 |
| Localización por secciones EPC | 373 |
| <i>Sistemas que utilizan Bases de datos</i> | 378 |
| UBU WEB | 378 |
| Ejemplo de localización | 381 |
| THE SACKNER ARCHIVE OF CONCRETE AND VISUAL POETRY | 385 |
| Ejemplo de búsqueda | 385 |
| DIRECTORIO DE LITERATURA ELECTRÓNICA | 393 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| IMAGEN 1. | LOCALIZACIÓN EN KALDRON | 362 |
| IMAGEN 2. | KALDRON | 364 |
| IMAGEN 3. | POETAS VISUALES BRASILEÑOS, MUSEO DE ARTE MEJICANO DE TEXAS | 369 |
| IMAGEN 4. | EPC, PORTADA | 372 |
| IMAGEN 5. | SECCIONES EPC | 373 |
| IMAGEN 6. | PORTADA DE UBU WEB 2004 | 378 |
| IMAGEN 7. | BÚSQUEDA SCANNER | 386 |
| IMAGEN 8. | ELD | 394 |

Referentes previos de organización de modelos de documentación de poesía visual en la red

Antes de plantear el diseño de una estructura de almacenamiento y gestión de datos en la *Web* como sistema de archivo y compilación de documentos relacionados con la poesía visual, hemos revisado y analizado diversos modelos de organización existentes en la actualidad relacionados con esta finalidad. De un modo general, son muchas las publicaciones, que recogen en sus páginas algún sistema de archivo de obras y textos, pero son poco frecuentes las publicaciones hacen de esto la base editorial de su publicación, o al menos un objetivo prioritario.

Una primera división entre modelos de publicación surge de la estructura tecnológica en la que se soportan las publicaciones y que supone la elección de un sistema u otro de "organización" de sus archivos documentales. La división esta planteada entre las publicaciones que utilizan sistemas de HTML con, o sin, bases de datos externas asociadas.

Es posible gestionar cierto volumen de archivos sin una estructura de base de datos, en la *Web*, utilizando exclusivamente el sistema HTML, pero, cuando el volumen de datos empieza a ser considerable, esta opción se vuelve progresivamente más ineficaz. Las publicaciones que utilizan este sistema tienen las ventajas de una tecnología más simplificada y autónoma, que no precisa prestaciones especiales de su servidor de Internet ni operadores especializados en programación. Pero, por otro lado, están limitadas en su eficacia, al disponer sólo de una red de enlaces directos. Una base de datos permite la localización a través de múltiples referencias cruzadas, sobre datos relacionados. Y el volumen de información no es un problema, ya que la base de datos es autónoma, es decir esta alojada fuera de la publicación *Web*, y se relaciona con el cliente a través de un interface que "sirve", como documentos html, los archivos solicitados por el "cliente".

Pero quizá la ventaja fundamental de la utilización de una base de datos es que puede ser alimentada desde cualquier terminal conectado, con los permisos apropiados. Esto haría posible el modelo que plantearemos finalmente de un sistema en el que la fuente principal de entradas de documentos sean los propios usuarios, y que las funciones del editor sean las de establecer políticas de moderación sobre estructuras técnicas que permitan la autorregulación.

En los modelos existentes, no hemos encontrado ningún referente en este sentido dentro del entorno de la poesía visual, pero sí lo hemos encontrado en otros ámbitos, más implicados tecnológicamente con el entorno tecnológico específico de la red. Nuestra fuente de referencias en este sentido ha sido el weblog en castellano "Barrapunto" (<http://barrapunto.com>), especializado en el desarrollo tecnológico de Internet y el software libre, entre otros muchos temas tratados, versión hispana inspirada en el americano "Slashcode" (<http://www.slashcode.com>).

En los modelos analizados, es el editor el que alimenta básicamente las bases documentales, imprimiéndole su carácter personal a la publicación, lo cual es bastante positivo en una edición externa a la red, pero que en el entorno *Web* no optimiza las posibilidades estructurales del medio.

Limitaciones en los sistemas analizados

Mencionamos a continuación las deficiencias que hemos encontrado en los sistemas existentes de ordenación, clasificación y localización de documentos relacionados con la PV en la WWW:

inspiración en modelos editoriales y de archivo previos a los sistemas tecnológicos de red

las metodologías empleadas son frecuentemente adaptaciones de sistemas anteriores a la *Web*, y por tanto no están optimizadas para el sistema, como el caso de "Sackner Archive".

deficiencias mediáticas de los sistemas existentes en el almacenamiento, que frecuentemente contiene sólo la referencia o el vínculo externo, en vez de un duplicado del documento referido. Los vínculos son muy frágiles, por la gran movilidad en la localización del alojamiento de los

documentos que, al renovarse la publicación original o cambiar su estructura de datos, hace que se rompan los vínculos originales con los documentos externos y se pierda el rastro del archivo referido.

sistemas editoriales que, por lo general, no favorecen los crecimientos colaborativos de información con las aportaciones de los usuarios

no permiten la incorporación de material

no introducen la información crítica del usuario sobre el valor de las aportaciones

no discriminan topologías de usuarios

cierto sentido de localismo cultural

la escasez o ausencia de modelos bilingüistas que incluyan lenguas latinas en los bancos de documentación existentes, que predominantemente utilizan el inglés como lengua

la especialización de los sites existentes en fuentes nacionales que excluyen en la práctica, aunque no en sus planteamientos, una visión panorámica real. Autores como Brossa no se encuentran en directorios como EPC o Ubuweb. Otras veces los directorios son directamente temáticos en relación al país editor.

Descripción analítica de sistemas

Pasamos ahora a describir algunos modelos de sistemas de documentación sobre PV en la red, a partir de los datos directos observados y de las explicaciones, en su caso, de los editores.

Sistemas que no utilizan bases de datos

Estos sistemas basados en las opciones del lenguaje HTML, presentan con frecuencia una limitada extensión de documentos, pero cuando su catálogo es más amplio, la dificultad de localización de una información específica se hace compleja por la secuenciación y longitud de páginas por las que habría que pasar. Existe una solución: fragmentar la pantalla en marcos, es decir, hacer simultánea la presencia de páginas autónomas que se pueden inter-relacionar. Esto hace posible cierto nivel de simplificación de la navegación, al mantener un índice permanentemente en pantalla, solventando parcialmente el problema sin utilizar otras tecnologías. Esta opción ha sido la más utilizada antes de la aparición de las tecnologías que permitieron la integración de bases de datos en el WWW. Sin embargo, los editores independientes no han dispuesto frecuentemente de un despliegue tecnológico que les permitiera la optimización de sus recursos mediáticos y la incorporación de estas aportaciones tecnológicas como bases de datos relacionadas.

Analizamos dos ejemplos, la versión revisada por última vez en mayo de 2004 de Kaldron, como un prototipo de publicación temáticamente avanzada, pero de estructura tecnológica "básica" HTML, y; la sección de poesía visual brasileña, del museo tejano de Austin, en la que se optimizan mejor los recursos del HTML dinámico.

Kaldron

<http://www.thing.net/~grist/l&d/kaldron.htm>

Publicación "on line" que aparece en 1997, editada por Kempton, Harry Polkinhorn y Karl Young y que se autodefine como "North America's Longest Running Visual Poetry Magazine". Nos plantea una oferta documental muy interesante, pero de navegación convencional HTML, que resulta poco funcional para localizar directamente un documento, obra o autor concreto. La estructura de esta publicación tiene mucho que ver con la estructura de una publicación impresa, ya que se organiza con una larga página de introducción (de aproximadamente siete pantallas de recorrido por la barra vertical de navegación), similar a un índice, desde la cual accedemos a los bloques temáticos, que a su vez contendría otros índices, para finalmente acceder a las obras que están dispuestas con un modelo de libro, en el que se reproduce el modelo de "pasar páginas" hacia delante o hacia atrás desde aquella en la que uno está situado en ese momento.

EJEMPLO DE LOCALIZACION

Si quisiéramos localizar un poema específico, el poema Alpha- Beta, de la poeta australiana Lindsay Clements, que está situado en (<http://www.thing.net/~grist/l&d/thalia/au-lc06.htm>), deberíamos recorrer una secuencia larga de páginas, en un sistema jerárquico que consistiría en 1) localizar en el índice la sección "A Collective Effort of Australian Visual Poets", situada aproximadamente en el *scroll* tres secuencias de pantalla por debajo de la entrada, 2) en el menú de la sección, localizar a Lindsay Clements, 3) empezar a recorrer las páginas de

poemas de la autora de, una en una hasta llegar después de cuatro páginas al poema referido. Este sistema no nos permitiría localizar el poema ni por el nombre, ni por la autora, ni saber de antemano por algún buscador si realmente está localizado en el site. La única manera de localizarlo sería intuitivamente en la sección de poesía australiana.

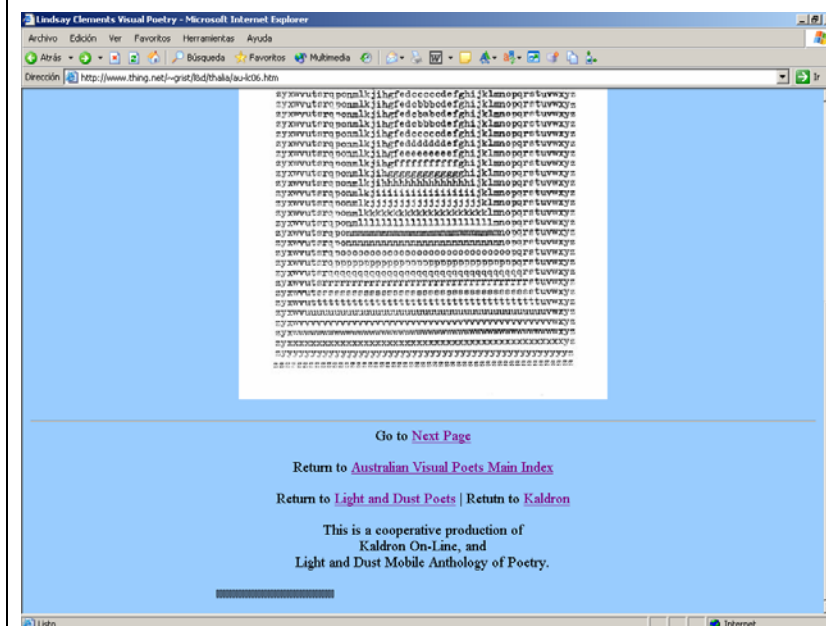
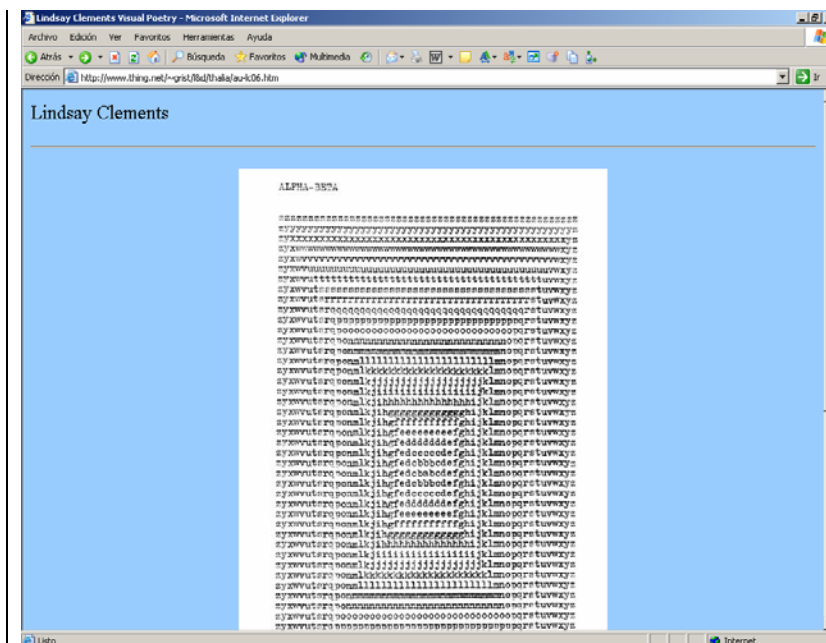
Este sistema, permite deducir el modo de localizar un poema cuando ya lo has encontrado, lo que parece poco eficaz.

Kaldron recoge una importante colección de documentos y textos, pero su sistema estructural no optimiza ni siquiera las posibilidades organizadoras que plantea el html básico. Es un site que no tiene un dominio propio, que sería uno de los aspectos básicos de localización, que no dispone de índices funcionales y que no contempla las optimizaciones de los tamaños de pantalla en relación al diseño de sus páginas para agilizar la visualización.

Imagen 1. Localización en Kaldron

ALPHA-BETA

[illegible]



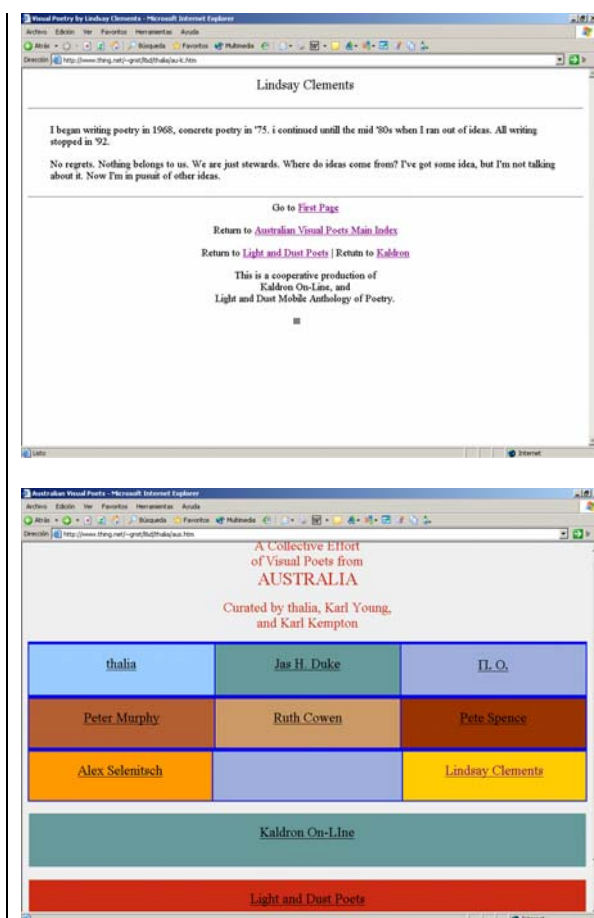
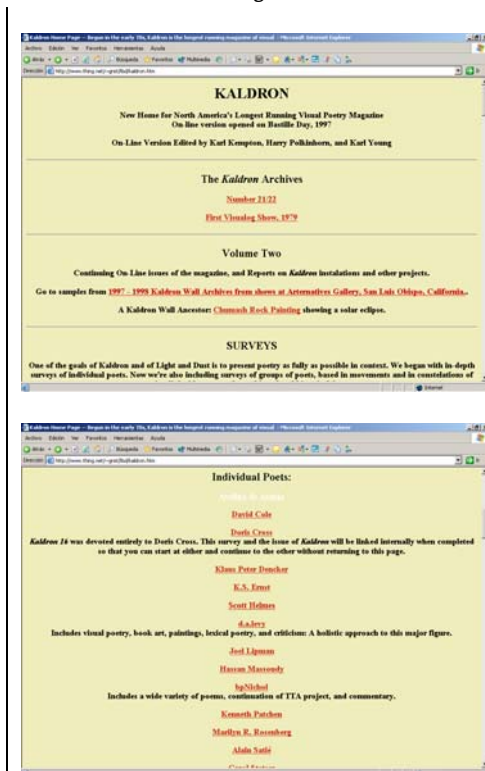


Imagen 2. Kaldron



Texto de la página índice, que ocupa siete pantallas

KALDRON

NEW HOME FOR NORTH
AMERICA'S LONGEST RUNNING
VISUAL POETRY MAGAZINE
ON-LINE VERSION OPENED ON
BASTILLE DAY, 1997

ON-LINE VERSION EDITED BY
KARL KEMPTON, HARRY
POLKINHORN, AND KARL YOUNG

THE KALDRON ARCHIVES

NUMBER 21/22

FIRST VISUALOG SHOW, 1979

VOLUME TWO

CONTINUING ON-LINE ISSUES OF
THE MAGAZINE, AND REPORTS ON
KALDRON INSTALATIONS AND
OTHER PROJECTS.

GO TO SAMPLES FROM 1997 -
1998 KALDRON WALL ARCHIVES
FROM SHOWS AT ARTERNATIVES
GALLERY, SAN LUIS OBISPO,
CALIFORNIA..

A KALDRON WALL ANCESTOR:
CHUMASH ROCK PAINTING
SHOWING A SOLAR ECLIPSE.

SURVEYS

ONE OF THE GOALS OF KALDRON
AND OF LIGHT AND DUST IS TO
PRESENT POETRY AS FULLY AS
POSSIBLE IN CONTEXT. WE BEGAN
WITH IN-DEPTH SURVEYS OF
INDIVIDUAL POETS. NOW WE'RE
ALSO INCLUDING SURVEYS OF
GROUPS OF POETS, BASED IN
MOVEMENTS AND IN
CONSTELATIONS OF ARTISTS
LINKED BY GEOGRAPHY AND ITS
RELATED HISTORICAL FACTORS.

INDIVIDUAL POETS:

AVELINO DE ARAUJO

DAVID COLE

DORIS CROSS
KALDRON 16 WAS DEVOTED
ENTIRELY TO DORIS CROSS. THIS
SURVEY AND THE ISSUE OF
KALDRON WILL BE LINKED
INTERNALLY WHEN COMPLETED SO
THAT YOU CAN START AT EITHER

AND CONTINUE TO THE OTHER
WITHOUT RETURNING TO THIS
PAGE.

KLAUS PETER DENCKER

K.S. ERNST

SCOTT HELMES

D.A. LEVY
INCLUDES VISUAL POETRY,
BOOK ART, PAINTINGS, LEXICAL
POETRY, AND CRITICISM: A
HOLISTIC APPROACH TO THIS
MAJOR FIGURE.

JOEL LIPMAN

HASSAN MASSOUDY

BP NICHOL
INCLUDES A WIDE VARIETY OF
POEMS, CONTINUATION OF TTA
PROJECT, AND COMMENTARY.

KENNETH PATCHEN

MARILYN R. ROSENBERG

ALAIN SATIÉ

CAROL STETSER

THALIA

EDGARDO ANTONIO VIGO
FIRST INSTALMENTS OF A JOINT
MEMORIAL TO THIS GREAT (AND
TYPICALLY UNRECOGNIZED)
ARGENTINE POLYMATH, SHOWN
IN CONJUNCTION WITH
POSTYPOGRAPHIKA.
TEXTO ESPAÑOL A
POSTYPOGRAPHIKA.

GROUP SURVEYS:

LETTTRISTE PAGES

AS A BEGINNING:
LARGE SURVEY OF THE WORK OF
ALAIN SATIÉ, AND THE
BEGINNINGS OF SURVEYS OF
CATHERINE JAMES, FRÉDÉRIQUE
DEVAUX, MICHEL AMARGER,
GABRIEL POMERAND, WOODIE
ROEHMER, VIRGINIE CARAVEN,
AND ROLAND SABATIER.
EXERPTS FROM MANIFESTOS BY
ISIDORE ISOU, AND AN ESSAY
BY DAVID W. SEAMAN.
INCLUDES NOTES ON CINEMA,
ARCHITECTURE AND OTHER
AREAS OF LETTRISTE

ENDEAVOR, MOST PRESENTED
BILINGUALLY

A WORKSHOP WITH HUNGARIAN
VISUAL POETS

TO START WITH, POEMS BY MÁRIA
HEGEDŰS, TIBOR PAPP, ALPÁR
BUJDOSÓ, PAUL NAGY, GÁBOR
TOTH, AND SZOMBATHY BALINT.

THE INSTITUTE OF BROKEN AND
REDUCED LANGUAGES

MÁRTON KOPPÁNY'S SITE
DEDICATED TO
(META)COMMUNICATION ACROSS
BORDERS - LINGUISTIC, CULTURAL,
ARTISTIC, AND CONCEPTUAL --
STARTING WITH FLUXUS,
MINIMALISM, VISUAL AND FOUND
POETRY. PRESENTED IN
HUNGARIAN AND ENGLISH.

TÖRT ÉS REDUKÁLT NYELVEK
INTÉZETE

A KOPPÁNY MÁRTON ÁLTAL
ALAPÍTOTT INTÉZET CÉLJA A
NYELVI, KULTURÁLIS ÉS FOGALMI
HATÁROKON ÁTÍVELŐ
(META)KOMMUNIKÁCIÓ.
KEZDETNEK: FLUXUS,
MINIMALIZMUS, VIZUÁLIS
KÖLTÉSZET, TALÁLT VERSEK.
MAGYAR ÉS ANGOL
SZÖVEGVÁLTOZATOK.

U.S. AND CANADIAN PAGES FOR
NUCLEO POST ARTE'S VI
BIENNIAL

FESTIVAL OF EXPERIMENTAL ART
AND LITERATURE, MEXICO CITY,
NOVEMBER, 1998. THESE
EVENTS, DIRECTED BY CÉSAR
ESPINOSA, HAVE NOT ALWAYS
MANAGED TO COME ABOUT QUITE
ON THE TWO YEAR SCHEDULE, BUT
HAVE ALL SHOWN GOOD WORK,
COOPERATION, AND HAVE LIVED UP
TO THE NAME "FESTIVAL" IN MANY
WAYS.

A COLLECTIVE EFFORT OF
AUSTRALIAN VISUAL POETS

FREE GRAFFZ

MEETING PLACE FOR GRAFFITI ART
AND VISUAL POETRY.

VISUAL POETRY IN THE LIGHT
AND DUST GENERAL
DIRECTORY,
AND COOPERATIVE EFFORTS
WITH KALDRON

MICHAEL BASINSKI
- THE WILD ELEPHANT
- THE COMING OF CIRCLES
FROM THE SIXTH POST ARTE
BIENNIAL
- ANGEL PEYES

JAKE BERRY
- THE FIRST AND LAST PAGES OF
BRAMBU DREZI, BOOK TWO

BETTY DANON
- STAVES FOR THE HIDDEN
SOUNDS OF THINGS

STEPHEN DIGNAZIO
- POEMS FROM QU AT RA IN

PAUL DUTTON
- SO'NETS

- SELECTIONS FROM THE PROSE
TATTOO SELECTED SCORES OF
THE FOUR HORSEMEN
PERFORMANCE GROUP SCORES
FOR PERFORMANCE PIECES FROM
ONE OF THE BEST ENSEMBLES
EVER. SOME ARE PRESENTED
SIMPLY AS EXAMPLES OF
SCORING TECHNIQUES. SOME
MAKE VISUAL POEMS IN THEIR
OWN RIGHT.

RICARDO GONSALVES
- VISUAL POEMS
FROM THE SIXTH POST ARTE
BIENNIAL

ROBERT GRENIER
- 10 PAGES FROM R H Y M M S
- FOR LARRY EIGNER
- GREETING AND POND I *
[]

BOB GRUMMAN
- MATHEMAKU 6 - 12

KAJINO KYUYO
- THREE VISUAL POEMS

BILL KEITH
- SELECTED OPENINGS OF
PICTOGRAPHS

KARL KEMPTON
- 5 PAGES FROM RUNE 4:
FABELZ AND KRITERZ OFF THE
MOTHER'S TUNG

ALISON KNOWLES
- FROM BREAD & WATER

A. KRUCHONYKH
- SELECTED VISUAL POEMS,
1917 - 1921

JOEL LIPMAN
- **A STAMPING GROUND**
FROM THE SIXTH POST ARTE
BIENNIAL

PHILADELPHO MENEZES
- "CLICHETES"

JOHN MONTOYA
- **5 PAGES OF LITTLE PEOPLE,**
SCROLLED

BP NICHOL
- FROM **TRANSLATING**
TRANSLATING APOLLINAIRE
- FROM **SHARP FACTS** VARIATIONS
ON TTA 26.
- A CONTINUATION OF **TTA 29**, IN
MANY VOICE.
- FROM **ART FACTS; A BOOK OF**
CONTEXTS

CLEMENTE PADIN
- SELECTIONS FROM **VISUAL**
POEMS
- **4 WAYS TO SAY NO! MAIL ART**
BY CLEMENTE PADIN.

CHRISTY SHEFFIELD SANFORD
- **OCEAN MOVEMENT STUDY**
(RHYTHMS)

DAVID UU
- POEMS FROM **CHOPPED LIVER**

YAMANAKA RYOJIRO
- **VISUAL POEMS** FROM NOTHING
LIMITS

KARL YOUNG
- FROM **CLOUDS OVER FORTJADE**

LIGHT & DUST CRITICISM
RELATING TO VISUAL POETRY

GERALD JANECEK
- FROM **ZAUM: THE**
TRANSRATIONAL POETRY OF
RUSSIAN FUTURISM
"KRUCHONYKH IN TIFFLIS."
DETAILED STUDY OF
KRUCHONYKH'S WORK BETWEEN
1917 AND 1921.

GERALD JANECEK
- **A REPORT ON TRANSFURSIM**
ESSAY ON LATE SOVIET SAMIZDAT
ARTISTS CONTINUING IN THE
FUTURIST AND ZAUM LINE.
SPECIAL EMPHASIS ON RY
NIKONOVA, SERGEI SEGEI, AND
BORIS KONSTRIKTOR.

RENATO BARILLI
- **BEYOND THE THRESHOLD OF THE**
LETTER
CONCLUDING CHAPTER FROM
BARILLI'S VOYAGE TO THE END OF
THE WORD, A CLASSIC STUDY OF
ITALIAN AVANT-GARDE POETRY OF
THE 70S AND 80S. INCLUDES

BRIEF SURVEY OF EFFORTS BY
ITALIAN POETS.

PHILADELPHO MENEZES
- **INTRODUCTION AND**
CONCLUSION TO POETICS AND
VISUALITY
FRAME FOR MENEZES' MOST
IMPORTANT CRITICAL WORK.
QUESTIONS MANY ASSUMPTIONS
REGARDING VISUAL POETRY,
PARTICULARLY IN LATIN
AMERICA.

ENZO MINARELLI
- **POLYPOETRY.**
THIS SHORT ARTICLE LIES AT
THE CENTER OF MINARELLI'S
MULTIMEDIA POETRY.
MULTIMEDIA IS, IN THIS
CONTEXT, A SORT OF FAMILIAR
SHORTHAND FOR WHAT YOU'LL
FIND DISCUSSED HERE.

KLAUS PETER DENCKER
- **FROM CONCRETE TO VISUAL**
POETRY, WITH A GLIMPSE INTO
THE ELECTRONIC FUTURE
LANDMARK THEORETICAL ESSAY
PROVIDING ONE APPROACH TO
THE ESSENTIAL DISTINCTIONS
BETWEEN CONCRETE AND
VISUAL POETRY.

CLEMENTE PADIN
- **ART AND PEOPLE: LATIN**
AMERICAN ART IN OUR TIME.
THIS BOOK, PUBLISHED HERE
FOR THE FIRST TIME, IS
PROBABLY PADIN'S MOST
IMPORTANT CRITICAL WORK,
AND PERHAPS THE MOST
COMPREHENSIVE OVERVIEW OF
NEW ART FORMS IN LATIN
AMERICA WRITTEN TO DATE.

THE GRAPHICS IN THIS BOOK
ARE ARRANGED IN GALLERIES
THAT FORM A BRIEF ANTHOLOGY
OF CONTEMPORARY LATIN
AMERICAN VISUAL POETRY, MAIL
ART, AND OTHER RELATED
GENRES.

BOB GRUMMAN
- **"MNMLST POETRY"**
AS USUAL, BOB GRUMMAN'S
ATTENTION TO DETAIL REMAINS
UNSURPASSED. ALTHOUGH
WRITTEN AS A POPULAR
INTRODUCTION TO ONE OF THE
MANY STRANDS OF
CONTEMPORARY VISUAL POETRY,
THIS ESSAY IS WORTH READING
BY ANYONE SINCERELY
INTERESTED IN LITERARY ART AS
A WHOLE.

HARRY POLKINHORN
- **SEEING POWER** []
THE FIRST PART OF THIS BOOK
CONSISTS OF AN EXTENDED
MEDITATION ON KEY FIGURES IN
EUROPEAN AND EURO-
AMERICAN ART - INCLUDING AN
ON-GOING EXAMINATION OF

CRITICAL METHODOLOGY. THE SECOND HALF OFFERS CRITIQUES OF CONTEMPORARY AMERICAN POETS.

HARRY POLKINHORN
- **FROM BOOK TO ANTI-BOOK**
ESSAY ON BOOK ART AND ITS SOCIAL AND POLITICAL UNDERPINNINGS AND IMPLICATIONS, WITH PARTICULAR FOCUS ON BOOK ART IN MEXICO.

JEROME ROTHENBERG
- **THE LEONARDO PROJECT**

KARL YOUNG
- **NOTATION AND THE ART OF READING.**
YOUNG'S MOST IMPORTANT ESSAY, DISCUSSING THE INTERRELATION OF BOOK PRODUCTION AND POETRY IN SEVERAL CULTURES AS IT RELATED TO POETRY IN THE U.S. IN THE EARLY 80S.
JELŐLESI RENDSZEROK - ÉS AZ OLVASÁS MŰVESZETE
FORDÍTOTTA: KOPPÁNY MÁRTON.
(HUNGARIAN TRANSLATION BY KOPPÁNY MÁRTON)

KARL YOUNG
- **THE VISUAL POETRY OF BPNICHOL; A BRIEF SKETCH**
OVERVIEW, WITH COPIOUS EXAMPLES.

REVIEWS

KARL YOUNG
- **"READING THE WAVES, AN INTRODUCTION TO KARL KEMPTON'S RUNE: A SURVEY"**
- **CAT LICKED THE GARLIC BY ANNE TARDOS**
- **DIGITAL VISION** BY CYNTHIA GOODMAN

INTERNATIONAL SHADOWS PROJECT REPORTS

GATEWAY

THE INTERNATIONAL SHADOWS PROJECT IS AN ONGOING GRASS-ROOTS PROTEST AGAINST THE CONTINUED DEPLOYMENT OF NUCLEAR WEAPONS AND THE USE OF NUCLEAR ENERGY. MUCH OF IT IS CARRIED OUT THROUGH MAIL ART PROJECT, THOUGH IT INVOLVES MOST ARTS ONE WAY OR ANOTHER, PARTICULARLY PERFORMANCE ART.

LIGHT AND DUST POETS HOME PAGE.

THIS IS A COOPERATIVE EFFORT BY KALDRON AND LIGHT AND DUST MOBILE ANTHOLOGY OF POETRY.

Poetas visuales brasileños, Museo de arte Mejicano de Texas.

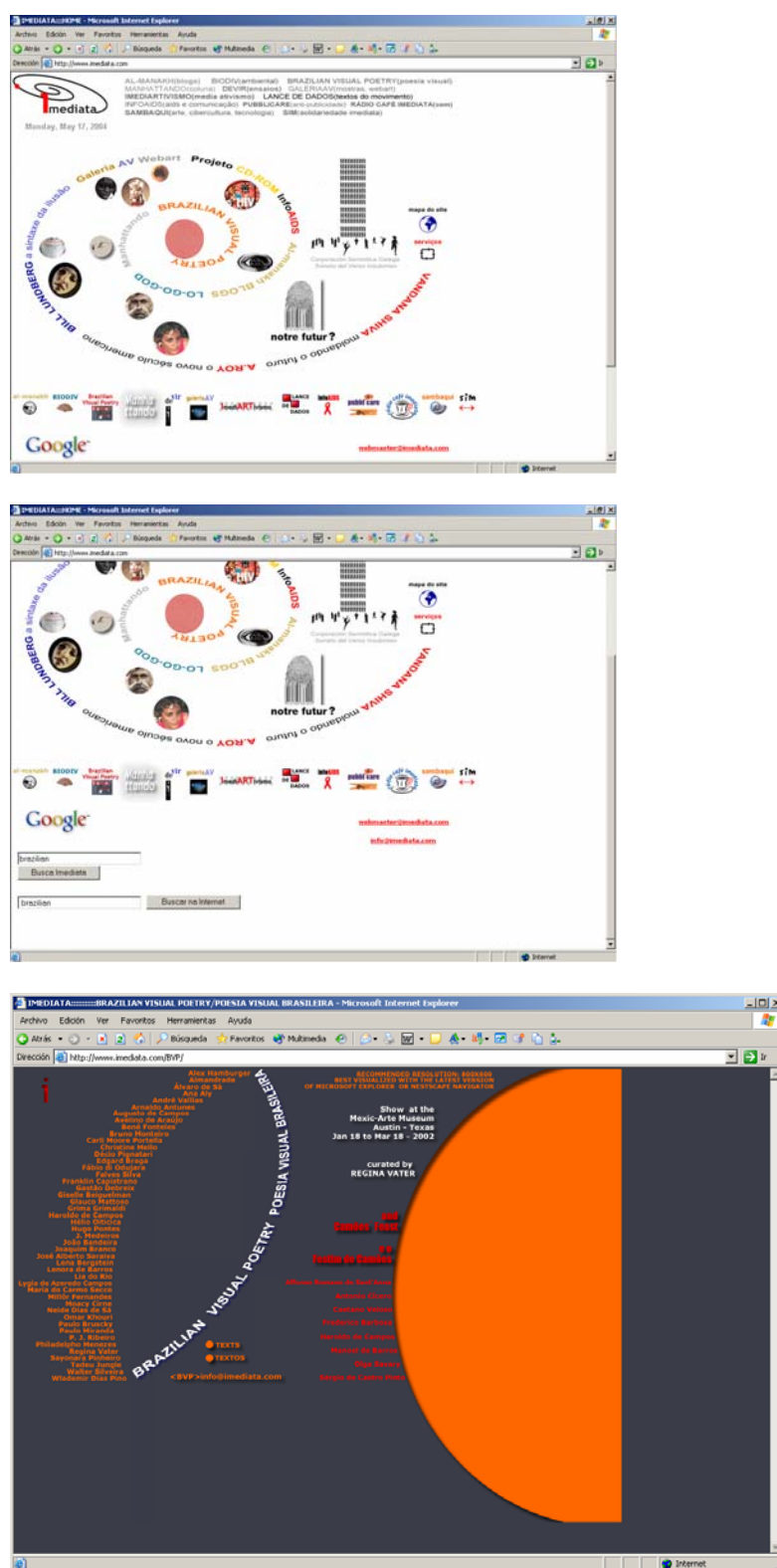
<http://www.imediata.com/BVP/>

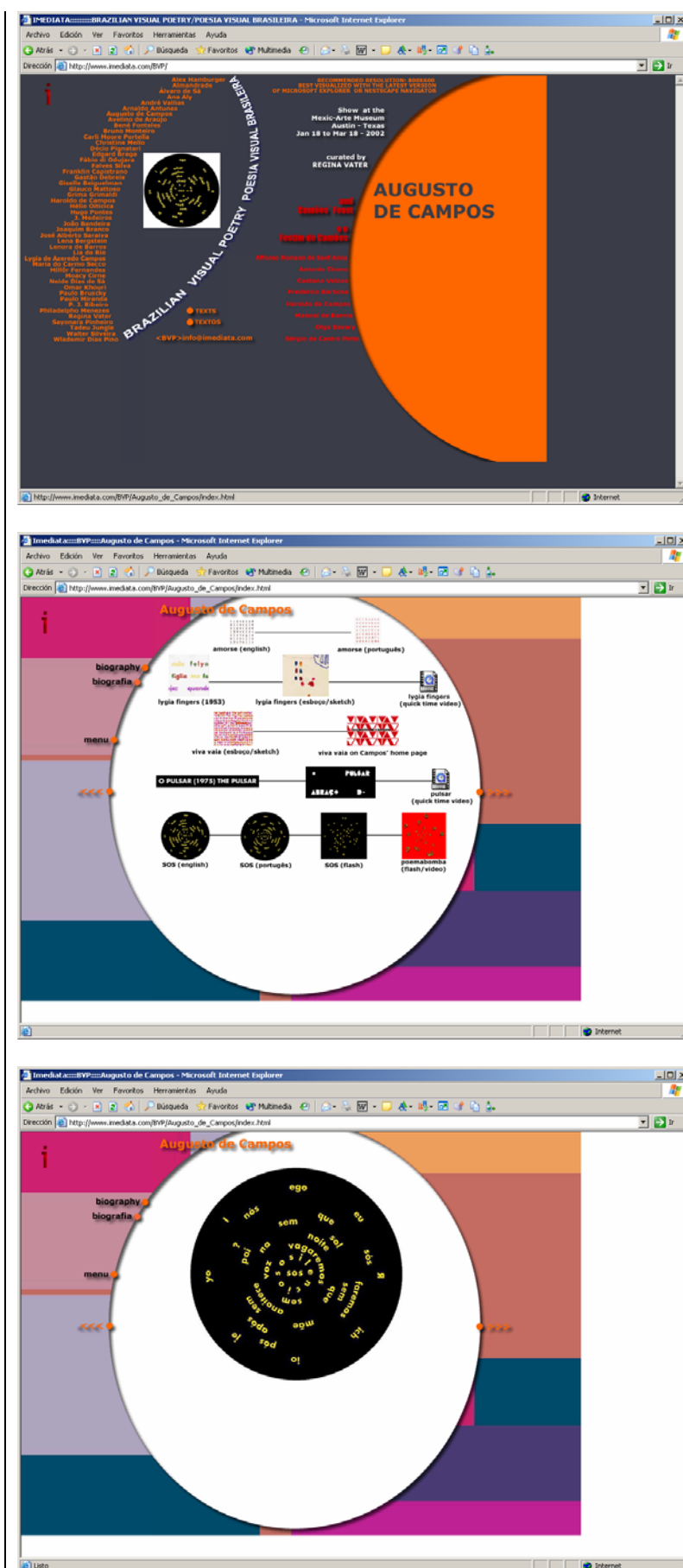
Analicemos ahora otra estructura que se basa en el html, pero que esta vez sí optimiza mejor los recursos disponibles de las herramientas dinámicas del sistema html, sin recurrir a bases de datos externas.

Esta página es una sección de la publicación "Imediata", con nombre de dominio propio, con fecha de actualización, que desde su portada nos ofrece un vínculo gráfico a esta sección e incorpora dos espacios de formulario conectados a un motor de búsqueda.

Una vez entramos en la sección deseada, de un sólo golpe, en una sola pantalla optimizada incluso para configuraciones básicas de pantalla de 800x 600 píxeles, encontramos la información de que podemos localizar en su "interior" información de optimización de navegador y datos del editor (en este caso el concepto de la publicación, el nombre del curador y la dirección de e-mail) y de los contenidos. Pero además nos permite, pasando el ratón por encima de la lista de autores, previsualizar un pequeño icono de su obra que presenta información adicional sin cambiar de pantalla. Una vez entramos en la página del autor, entramos en un modelo de ficha que nos ofrece visualizar a mayor tamaño las obras del autor que se presentan en un formato reducido, o acceder a otras informaciones, como su biografía, o una entrevista personal común a los otros artistas.

Imagen 3. Poetas visuales brasileños, Museo de arte Mejicano de Texas





En este ejemplo hemos visto cómo una colección discreta de obras puede ser gestionada sin bases de datos, pero las limitaciones siguen estando presentes. No hubiéramos podido acceder a las obras específicas directamente, sin tener un listado previo de ellas, en este caso inexistente.

EPC

<http://wings.buffalo.edu/epc/>

EPC es un ejemplo muy destacable de edición universitaria, en relación a la poesía, con un gran volumen de datos sin contar con bases de datos, pero con un buscador interno. Dispone de secciones dedicadas a la poesía electrónica, con un sistema lógico de búsqueda bien estructurado conceptualmente aunque con algunas deficiencias en la optimización de los recursos técnicos... Es una publicación con cierto sentido localista, en la recopilación de sus autores, que se sitúan en un ámbito cultural cercano y limitado a la situación geopolítica de la universidad, situada en Nueva York.

Como estructuración de la información, esta publicación utiliza una cabecera de navegación con el índice de las secciones que no está construida sobre un sistema de marcos, lo que hace que se pierda al navegar en los largos listados que conforman algunas pantallas. Aunque los listados están organizados en algunos casos con un sistema de *links* internos contruidos sobre un abecedario, estos no tienen retornos al la parte inicial de la página, con lo que habría que recurrir a los controles externos del navegador. Estos inconvenientes se solucionarían con una estructuración por marcos.

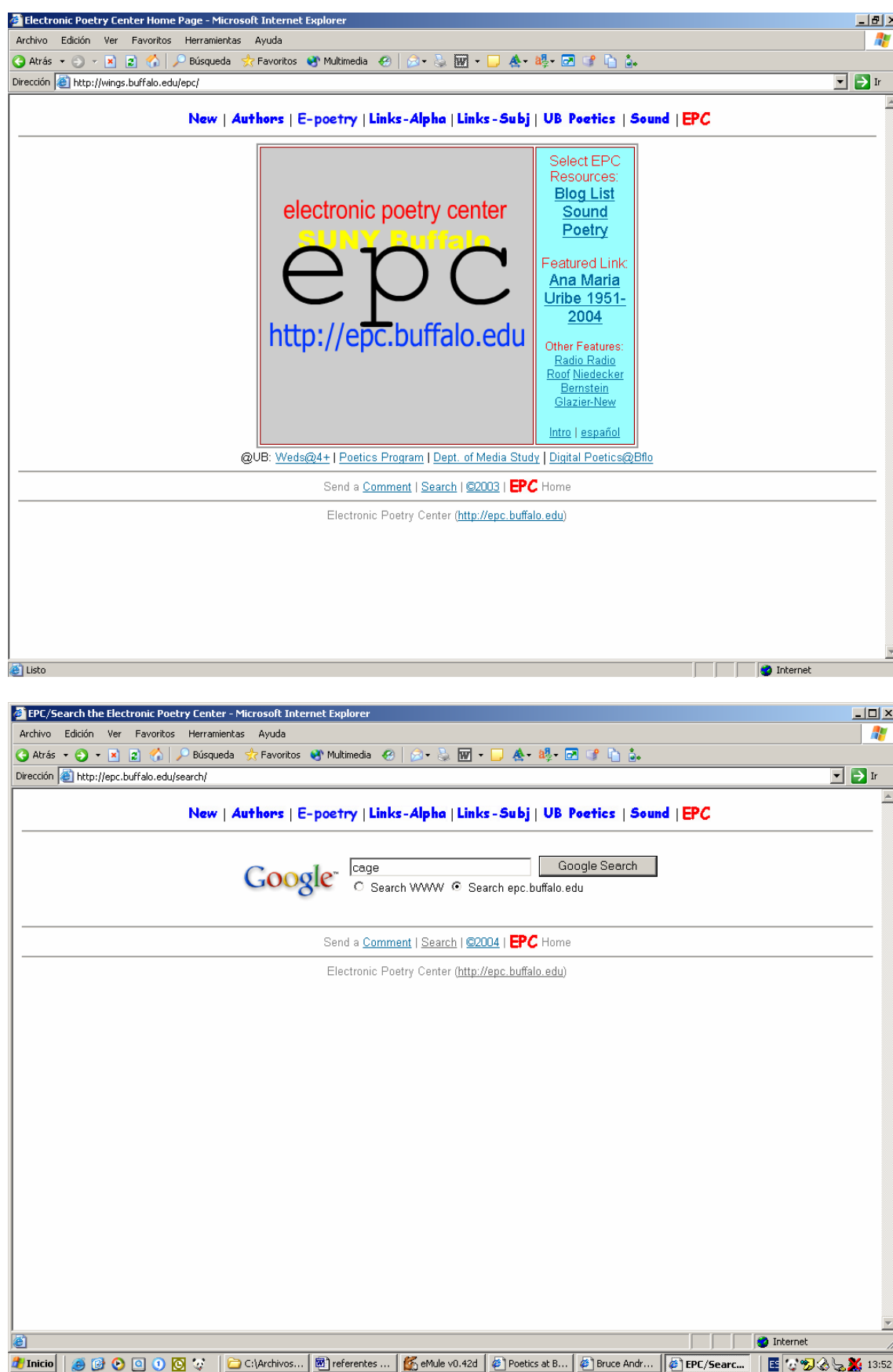
Tiene en su aspecto positivo, un sistema bien estructurado de fichas que sitúan en el propio site, pero las obras están vinculadas a servidores externos, no duplicadas dentro del servidor de la universidad.

EL CENTRO ELECTRÓNICO DE POESÍA/ELECTRONIC POETRY CENTER (EPC) es una vía de acceso para los recursos de poesía electrónica producida por la Universidad de New York en Buffalo y por medio de sus proyectos cooperativos con numerosas organizaciones internacionales de poesía, arte y cultura. Además facilitamos acceso a lo mejor de los recursos de la poesía electrónica que existen en la Red. Nuestro objetivo es sencillo: poner a la disposición del público una amplia gama de obras de poesía electrónica y recursos sobre el tema de poesía experimental y poesía innovadora en cuanto forma. Intentamos facilitar su disfrute de la poesía electrónica por medio de nuestra cuidadosa selección de lo mejor de este género.

Por eso ponemos a su disposición varias páginas que sirven como bibliotecas para colecciones distintas de varias obras y documentos digitales. Se puede elegir páginas que presentan listas de autores ("Authors"), periódicos ("Mags"), editoriales ("Books"), hiperenlaces ("Sites"), ficheros de sonido ("Sound") y obras visuales y kinéticas ("Gallery"). También cada página mayor tiene enlaces con el programa de poética en la Universidad de Búfalo ("UB Poetics"), una opción de búsqueda ("Search") y un regreso a la página principal ("Home"). Nuestra intención no es presentar todo lo que hay en el mundo, en su lugar presentamos lo que consideramos mejor y lo más interesante del medio. Estos recursos son alojados en el EPC o son disponibles por enlaces cuidadosamente mantenidos por EPC.

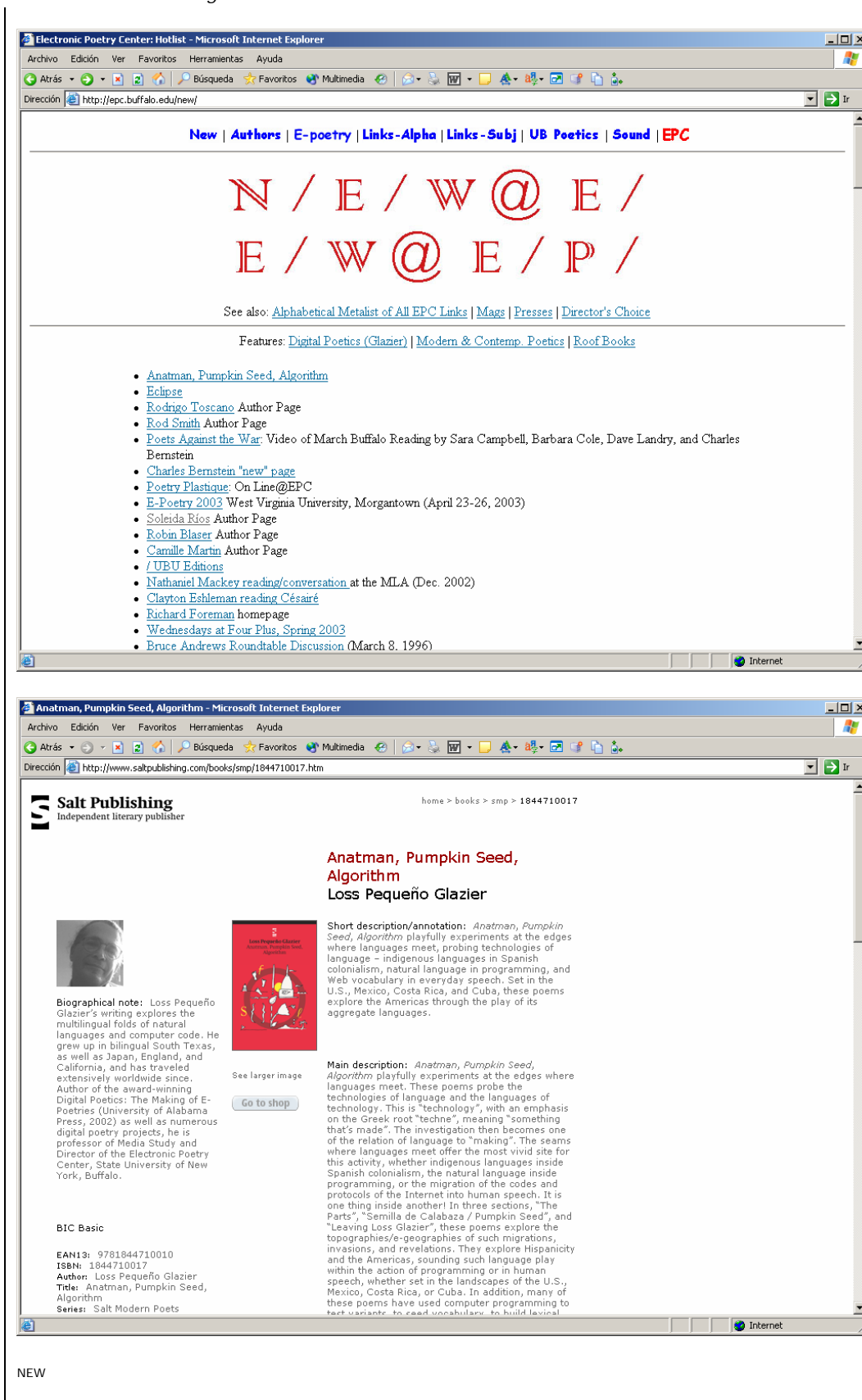
En las ilustraciones siguientes describimos su sistema de localización de archivos en relación a las secciones. Hemos mostrado la portada de cada sección y hemos seguido el recorrido de los vínculos, del primer elemento disponible en cada caso:

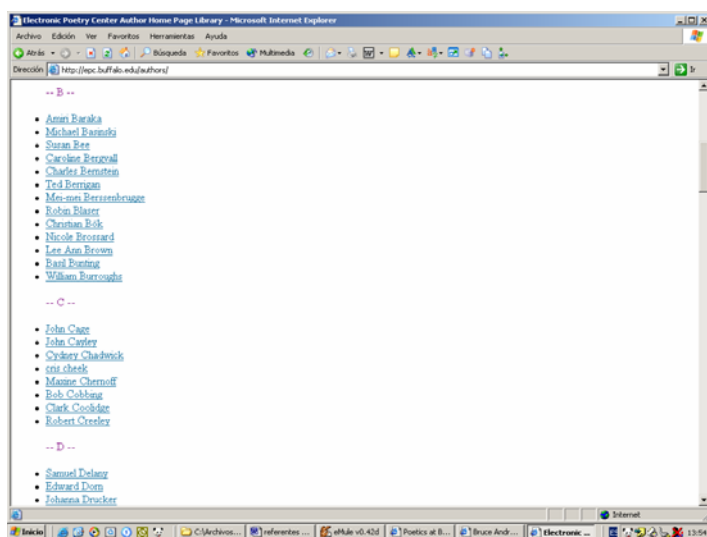
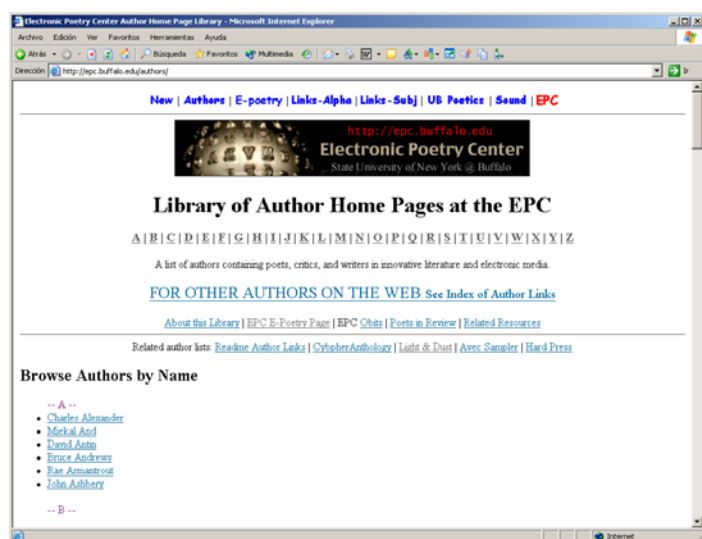
Imagen 4. EPC, portada



LOCALIZACIÓN POR SECCIONES EPC

Imagen 5. Secciones EPC

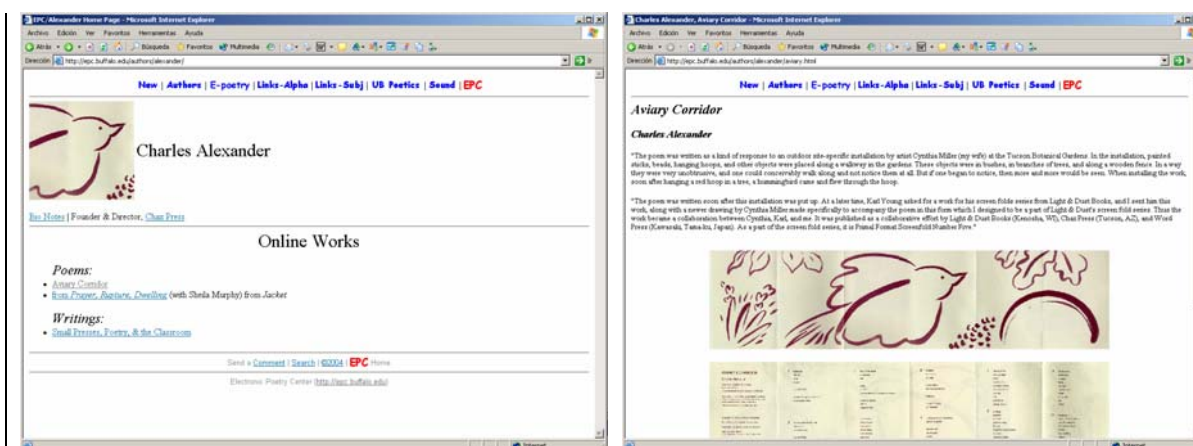




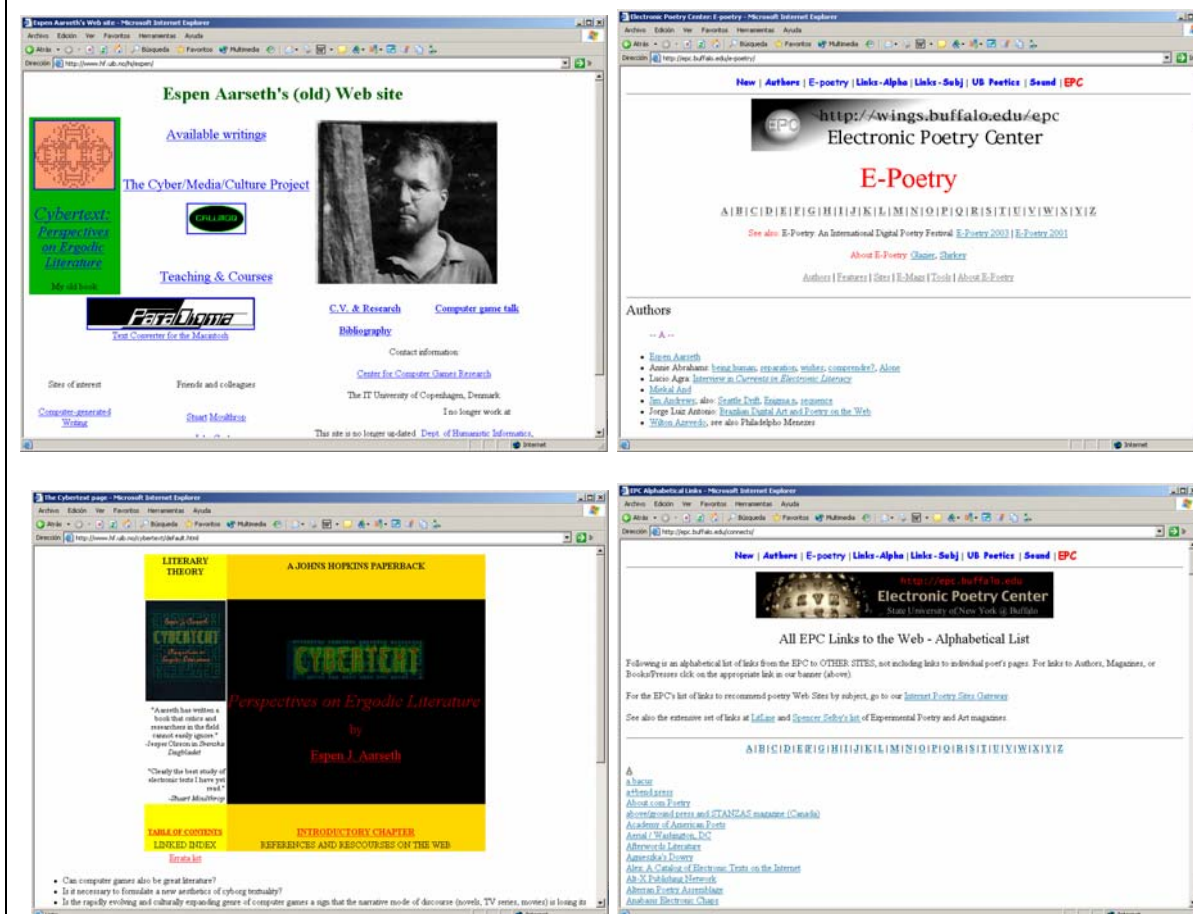
• • • •

(HASTA SIETE PANTALLAS DE SCROLL)

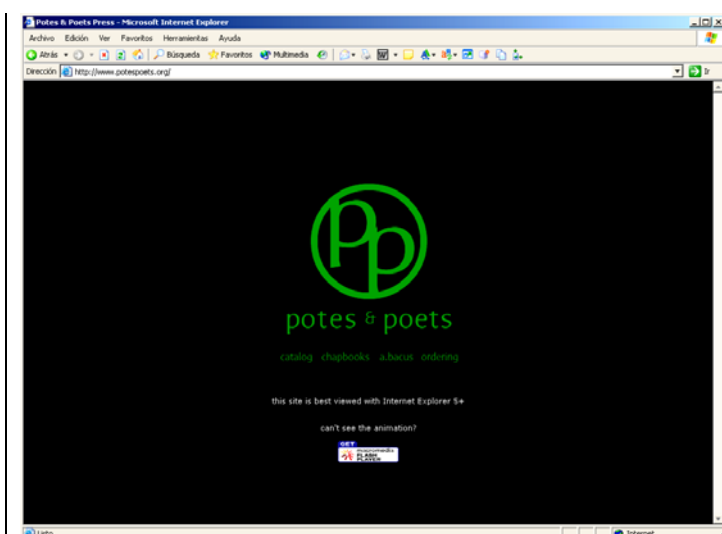




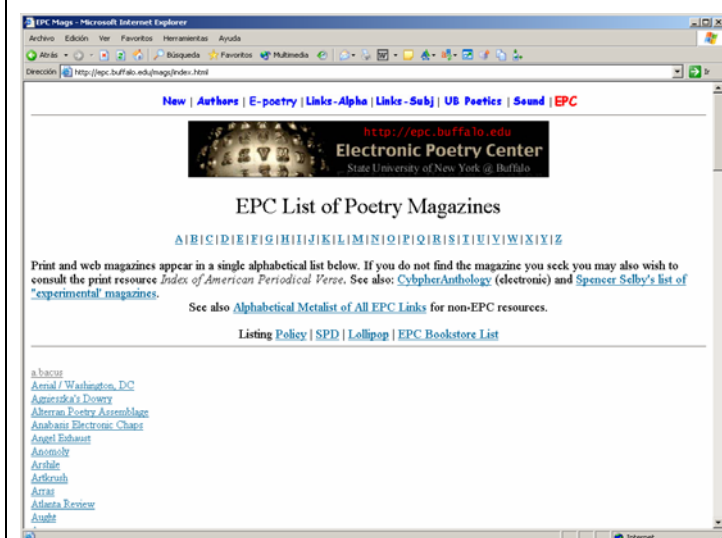
AUTORES



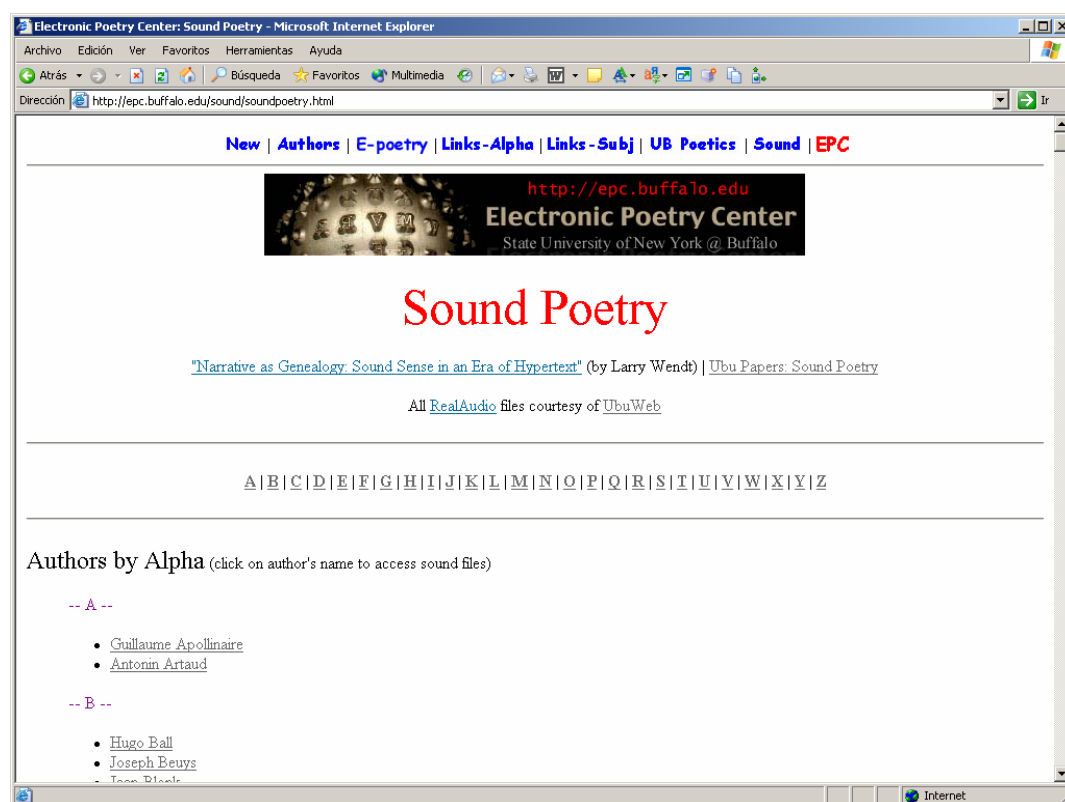
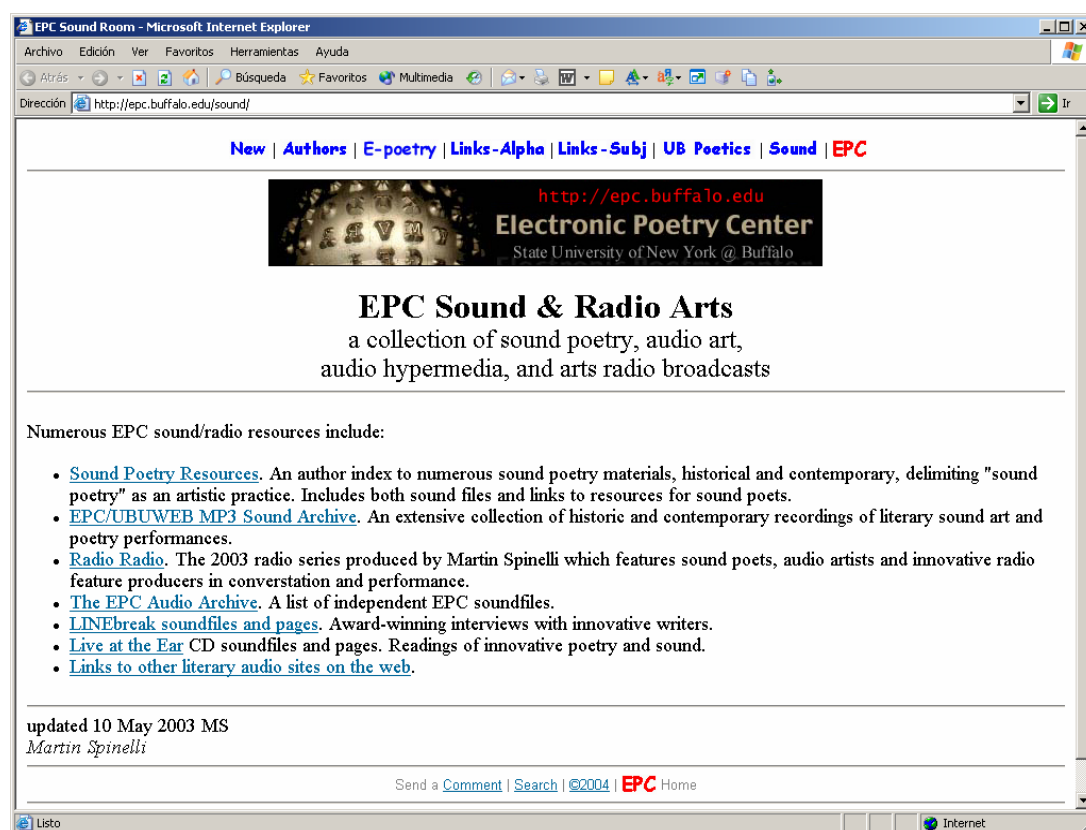
E-POETRY



Links



UB, Poetics



Sistemas que utilizan Bases de datos

Los sistemas óptimos de organización de documentación son las bases de datos que, una vez conectadas al WWW, permiten una enorme versatilidad de búsqueda y almacenamiento de datos, lo que supera ampliamente las posibilidades del html básico, y que se pueden incorporar a éste a través de interfaces de programación.

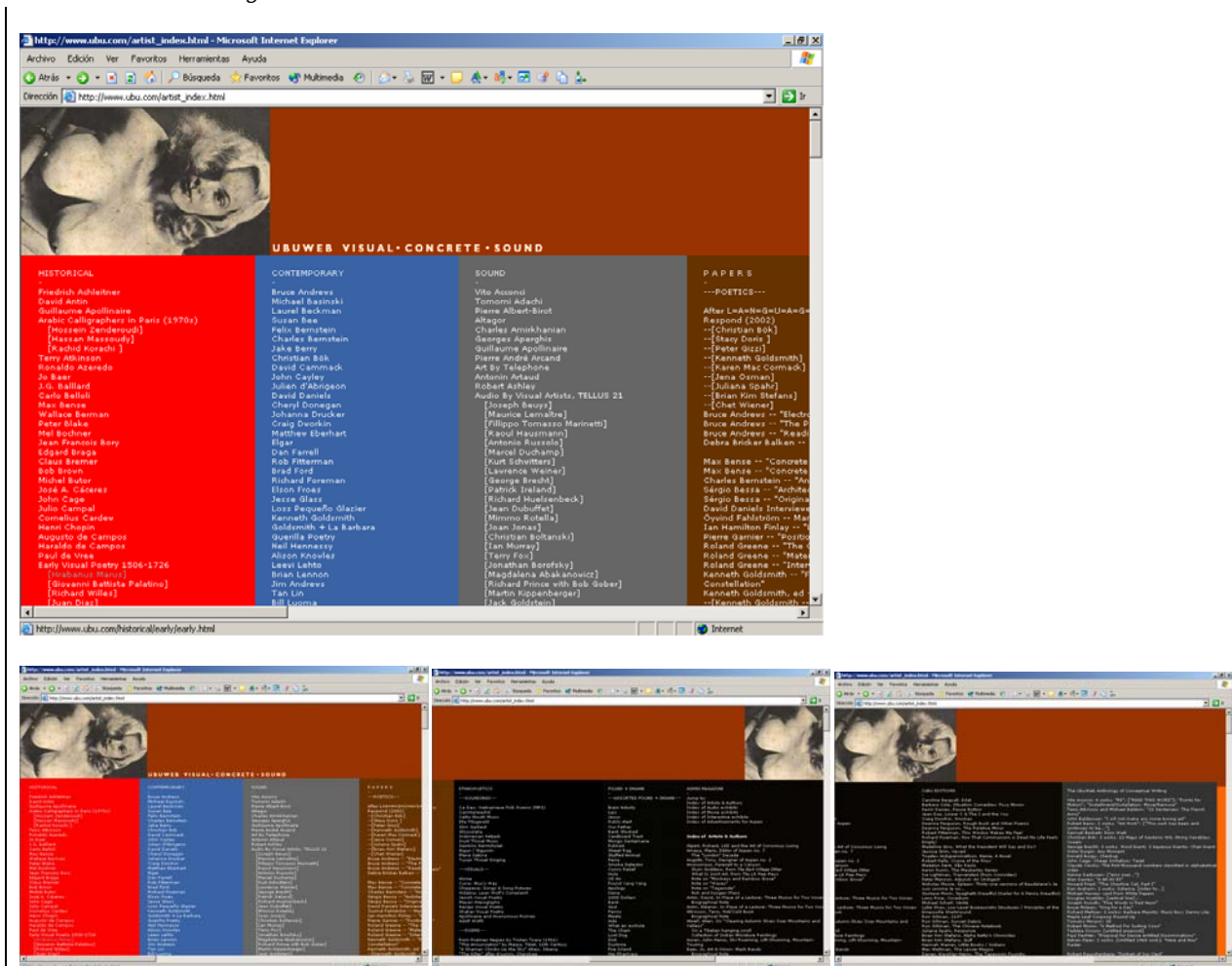
UBU WEB

<http://www.ubu.com/>

Ubu Web es quizá el referente clásico en este entorno editorial tan especializado. Funciona en un sistema mixto, con una base de datos y con secciones de links directos. Sobre la dirección editorial de este site se han incluidos diversos textos del editor en el capítulo de topografía editorial.

Anteriormente, su interface se abría con un índice de secciones de la que colgaban directamente el listado de artistas relacionados. Este listado ahora se ha racionalizado, localizándose desde una entrada general con una síntesis temática mejorada.

Imagen 6. Portada de Ubu Web 2004

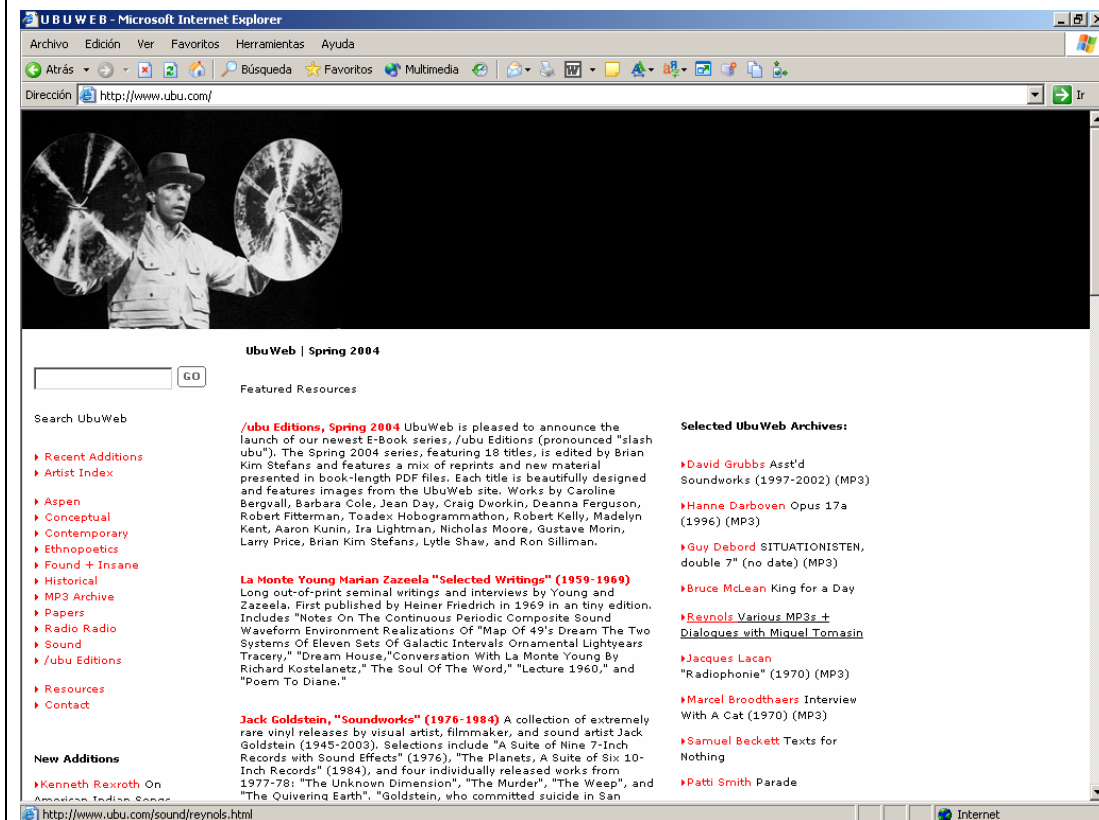


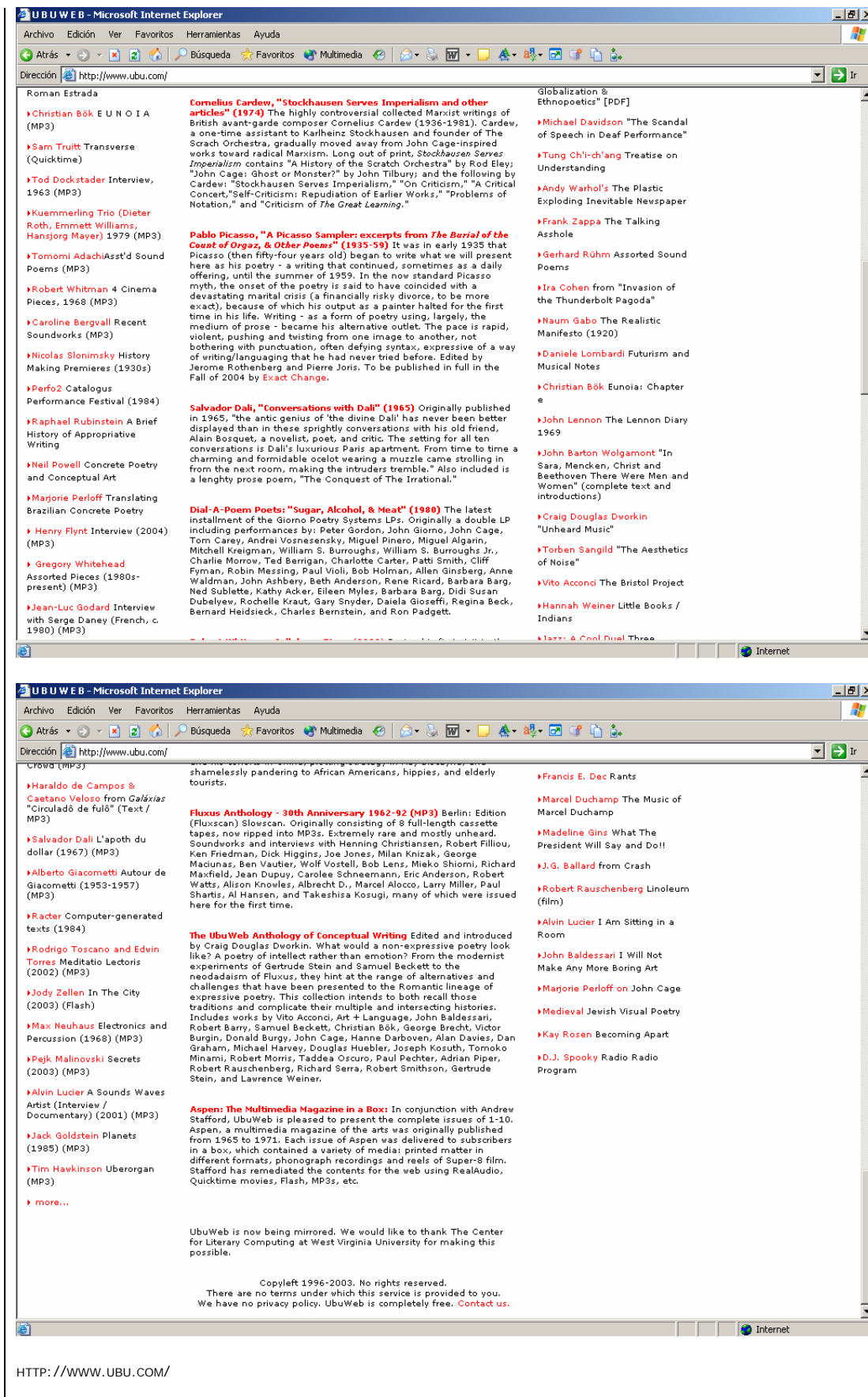
SISTEMA DE INDEXACION, EN SCROLL HORIZONTAL

[HTTP://WWW.UBU.COM/ARTIST_INDEX.HTML](http://www.ubu.com/artist_index.html)



LA MUTACION DE LAS IMÁGENES DE PORTADA TAMBIEN HA SIDO INCORPORADAS RECIENTEMENTE EN ESTA PUBLICACION





Su reciente re-ordenación, que hemos observado en mayo de 2004, se aproxima más a la tendencia de estructura de disposición que encontramos en los modelos actuales de *weblogs*, de fragmentación en tres niveles verticales, sin marcos, en la página de inicio:

En este caso, a la izquierda esta un buscador por palabras, el directorio de secciones organizado en tres bloques, en el que el índice de artistas mencionado anteriormente esta, juntamente con "adquisiciones recientes" en el primero priorizándose su localización. El segundo bloque sería las secciones clásicas y el tercero "recursos" y "contactos". Después de este directorio estaría una lista de "nuevas adquisiciones", en la que se recoge el autor, título y formato de la obra

En el centro se encuentran, en una categoría diferente, la presentación de colecciones específicas y monográficos, acompañadas de descripciones más detalladas de los contenidos, esta parte correspondería a una selección de exposiciones comisariadas por el editor

Para finalizar, a la izquierda encontramos una preselección de entradas recomendadas sin más comentario, que el título y autor

El rediseño del año 2004 intenta sumarse a las políticas de economía de la atención del espectador, a través del diseño jerarquizado y la preselección del editor.

En esta publicación los documentos visuales, textuales y sonoros están integrándose en su base de datos.

Tiene también una política editorial interesante que incorpora, entre otros proyectos, la recuperación digital de la revista "Aspen".

Esta excelente publicación, dentro del entorno de la PV, tiene la entrada de documentos limitada al criterio editorial. Los documentos pueden ser enviados al editor, quien considerará su publicación o no.

Las ventajas de este sistema se basan en la confianza que la credibilidad de la "autoridad" del editor supone como criterio de valoración de las fuentes. Es un modelo, en el fondo, afín a los sistemas de documentación clásicos, en los que el editor establece las bases del "aparato conceptual" en la estructura de la publicación.

Sin restar valor a esta opción, las limitaciones que encontramos en el modelo son de tipo mediático, al no estar optimizada las posibilidades de interacción con el "lector", que participa como mero espectador. La estructura de esta *Web* es básicamente uni-direccional

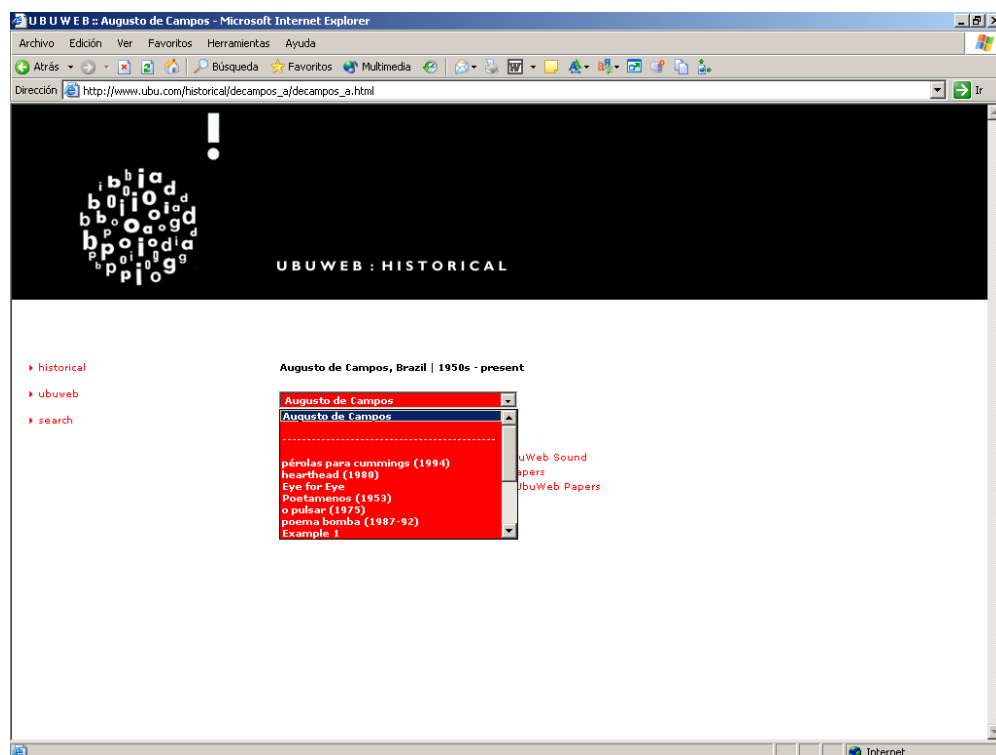
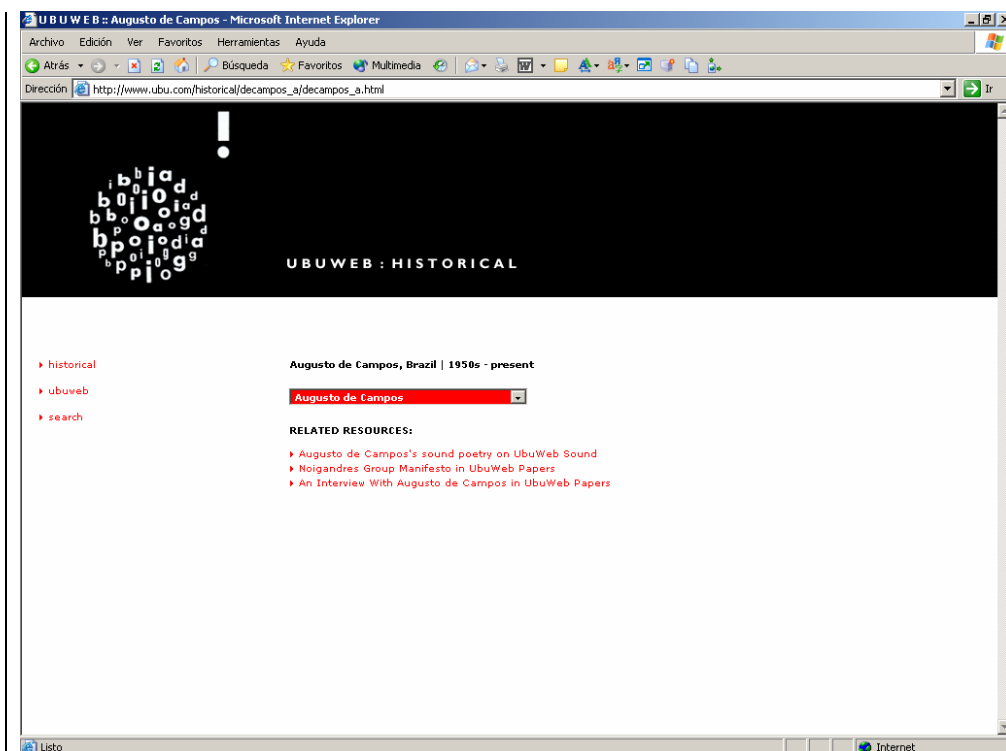
Tabla 1. Secciones EBU Web

| |
|--------------------|
| RECENT ADDITIONS |
| ARTIST INDEX |
| |
| ASPEN |
| CONCEPTUAL |
| CONTEMPORARY |
| ETHNOPOETICS |
| FOUND + INSANE |
| HISTORICAL |
| MP3 ARCHIVE |
| PAPERS |
| RADIO RADIO |
| SOUND/UBU EDITIONS |
| |
| RESOURCES |
| CONTACT |

EJEMPLO DE LOCALIZACION

Probaremos dos opciones de origen español con reconocimiento internacional, como Brossa o José Luis Castillejo, encontrando que no están en el directorio, aunque encontramos a partir de estas búsquedas a autores como José A. Cáceres en una referencia del artículo "Concrete Poetry: A World View : Spain" de Mary Ellen Solt en la sección UbuWeb | [UbuWeb Papers](#) | [Concrete Poetry: A World View | Spain](#), donde se menciona a autores como Millán

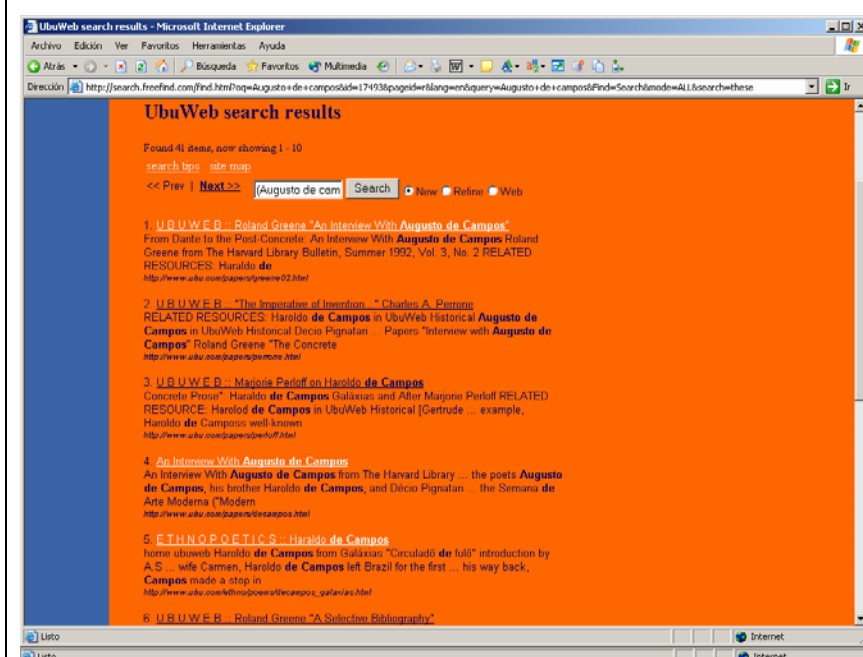
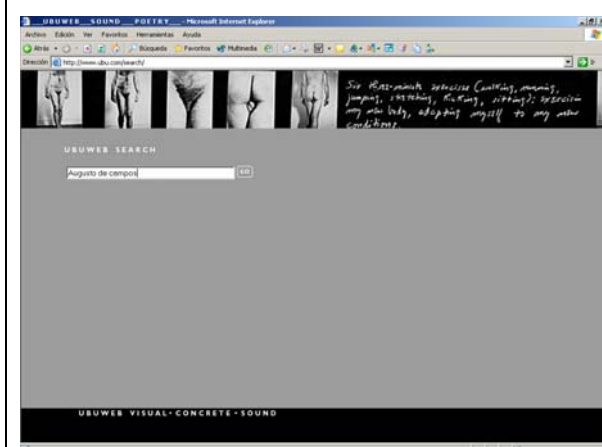
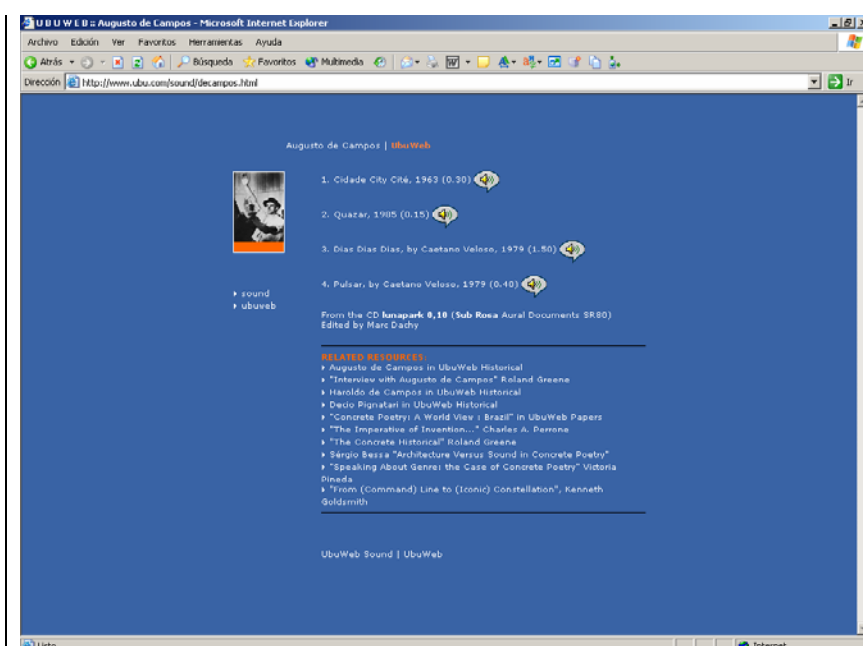
Probando con autores clásicos sud- americanos, como Augusto de Campos, en el buscador encontraremos 41 entradas referidas entre obras, artículos y entrevistas, y si utilizáramos el listado de autores históricos, entraríamos en una página índice donde accederíamos a un menú desplegable con diez obras y, por otro lado dos artículos relacionados con el autor y una entrada a los archivos sonoros relacionados, con un listado de fuentes



BÚSQUEDA POR AUTORES HISTORICOS



OJO POR OJO DE AUGUSTO DE CAMPOS



BÚSQUEDA POR EL MOTOR DE BÚSQUEDA



MOTOR DE BÚSQUEDA EXTERNO DE UBU

El prestigio de este *site* está más en su buena selección de fuentes y en la estructura editorial de su material que en su sistema de localización que es algo limitado al funcionar únicamente por secciones y autores, sin recurrir al buscador externo, y al no poder cruzar datos de localización. El ámbito de autores, aunque amplio, es más una colección “particular” que un intento global de sistematización de documentación relacionada con la PV.

The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry

<http://www.rediscov.com/sackner.htm>

Más integrador de autores de diversas procedencias que Ubu, aunque sea también una colección particular, es el Archivo que presentamos a continuación.

Consiste en una versión *Web* limitada, creada en 1998, que produjo Dave Edwards, su presidente, de un archivo “off line” que contiene 41.000 entradas, de las que en la *Web* sólo encontraremos 3.100 imágenes, estando limitadas también algunas opciones de búsqueda *Web* por limitaciones del software utilizado “Re:discovery Software, Inc.” (<http://www.rediscov.com>)

Como modelo este archivo tiene, las ventajas del rigor de un sistema clasificador clásico “off line” y está es también su mayor desventaja, el hecho de ser una traducción de un modelo y no la creación de un sistema nuevo específico y optimizado para la *Web*.

Este modelo, no parece próximo al sistema de base de datos que plantearemos en la estructuración detallada de los campos, pero no incorpora elementos de construcción colectiva del catálogo, ya que están fuera de su ámbito de interés. La colección se forma por obras de la colección, y exclusivamente plásticas, sin incorporar archivos multimedia ni textos críticos o artículos, lo que limita también la propia estructura de su base documental.

Acompañamos la información específica que el editor nos facilita en la *Web* sobre la creación del archivo y de su estructura y sistemas de localización, después de mostrar un ejemplo de búsqueda, de una obra de Brossa, “Piano amb lletres”, que en este caso ya sabíamos que se encontraba en el archivo.

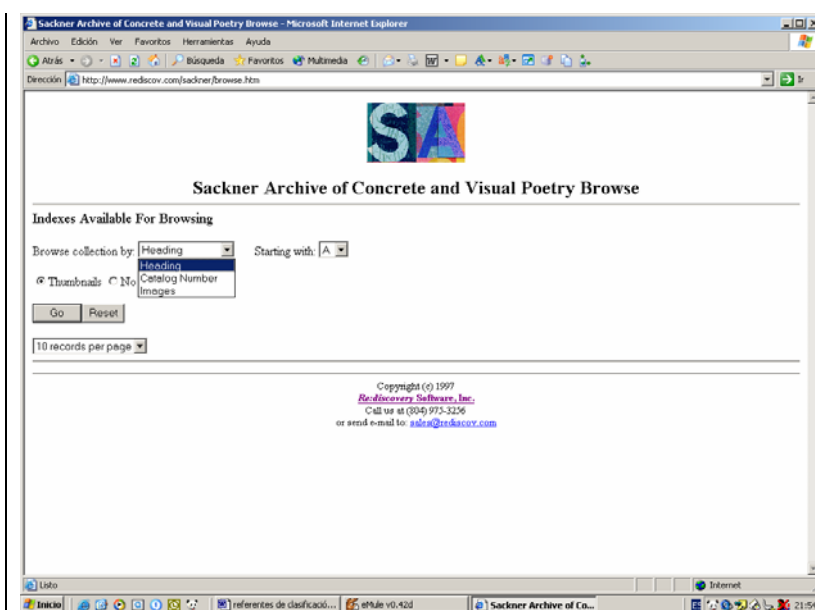
EJEMPLO DE BÚSQUEDA

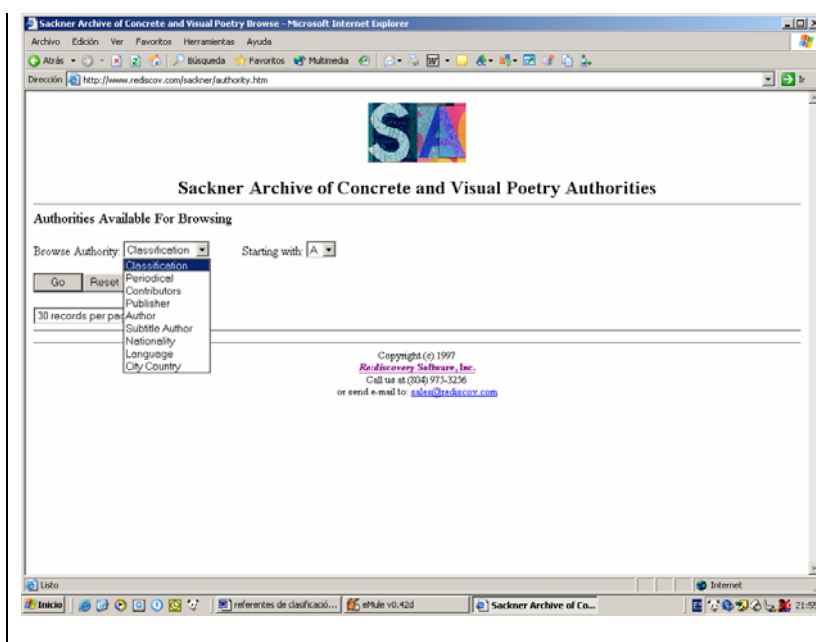
Cruzando dos campos de un sólo intento hemos encontrado la imagen requerida. Nos ofrece también un código de búsqueda de este documento, 56067218, que ahorraría tiempo en futuras localizaciones



Brossa: Piano Amb Lletres, 1982, print

Otras opciones hubieran sido localizar las entradas del autor disponibles o las entradas de imágenes dentro del buscador de la colección o de la lista de autoridades.





INFORMACIÓN DEL EDITOR

The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry
Fourth Revision April 2003

INTRODUCCIÓN

Ruth and Marvin Sackner founded the Archive in Miami Beach, Florida in 1979. Its initial mission was to establish a collection of books, critical texts, periodicals, ephemera, prints, drawings, collages, paintings, sculptures, objects, manuscripts, and correspondence dealing with precedent and contemporary, internationally produced, concrete and visual poetry. The antecedent material had at its starting point, Stephane Mallarme's poem, "Un Coup de Des" (Cosmopolis, 1897). The historic examples included works with concrete/visual poetic sensibilities from such twentieth century art movements as Italian Futurism, Russian and Eastern European Avant Garde, Dada, Surrealism, Bauhaus, De Stijl, Ultra, Tabu-Dada, Lettrisme, and Ultra-Lettrisme.

The initiators of the contemporary, international, concrete poetic movement included Oyvind Fahlstrom (1953), Eugen Gomringer (1953) and the Noigandres Group, Augusto De Campos, Haroldo De Campos, and Decio Pignatari (1955). The Sackners collected their works as well as those of subsequent poets and over the years expanded the scope of the Archive to include unique or small edition artist's books that integrated text and image or consisted of experimental typography. They added examples of typewriter art and poetry, experimental calligraphy, correspondence art, stamp art, sound poetry, performance poetry, micrography, assembling periodicals, 'zines,' and graphic design as well as conventional poetry and prose written by concrete/visual poets and artists in the collection. Further, they collected experimental typographic, text and image works from such contemporary art movements as Fluxus, Transfuturism, and Inism. They included experimental fictional and non-fictional books with uniquely designed layouts such as Raymond Federman's "Double or Nothing," Alasdair Gray's "1982 Janine," B.E. Johnson's "House Mother Normal: A Geriatric Comedy," Avital Ronell's "The Telephone Book," and Mark Z. Danielewski's "House of Leaves." Pre-twentieth century examples of pattern poetry were added to the Archive such as Rabanus Maurus' "Liber de Laudibus Sanctae Crucis" (1503) and Publili Optatiani Porfyrii's "Panegyricus Dictus Constantino Augusto" (1595). The Sackners collected manuscripts, sketchbooks and letters written by poets and artists including Ian Hamilton Finlay, Bob Cobbing, Dom Sylvester Houedard Tom Phillips, William Jay Smith, Jean-Francois Bory, and F.A. Nettelbeck among others. The Archive evolved into a word/image poetic and artistic resource rather than a restricted collection of concrete and visual poetry.

AUTORES Y PAISES

THE ARCHIVE COLLECTS SEVERAL HUNDRED ARTISTS/POETS FROM ALL OVER THE WORLD IN DEPTH: 1) UNITED STATES - JOHANNA DRUCKER, SANDRA JACKMAN, JACK HIRSCHMAN, RICHARD MINSKY, D.A. LEVY, WILLIAM JAY SMITH, JAKE BERRY, EMMETT WILLIAMS, JONATHAN WILLIAMS, DAVID COLE, RICHARD KOSTELANETZ, SLOY, JOAN GOSWELL, JOHN-ERIC BROADDUS, F.A.NETTELBECK, TIMOTHY ELY, JOHN M. BENNETT, KENNETH GOLDSMITH, SCOTT HELMES, DICK HIGGINS, KARL KEMPTON, RUTH LAXSON, PAUL LAFFOLEY, RAYMOND FEDERMAN, GEOFF HUTH, IRVING WEISS, SUSAN BARRON, WALTER HAMADY, JACKSON MAC LOW, JIM LEFTWICH, JODY ZELLEN, MARY ELLEN SOLT, GENA GENIS, LIZ WAS, AND MIEKEL AND; 2) CANADA - BP NICHOL, STEVE MCCAFFERY, JW CURRY, DAVID UU, GREG EVASON, SH(A)NT BASMAJIAN, JUDITH COPITHORNE, DAMIAN LOPES, BILL BISSETT, DEREK BEAULIEU, AND ANNA BANANA; 3) BRITISH ISLES - TOM PHILLIPS, IAN HAMILTON FINLAY, JOHN FURNIVAL, BOB COBBING, JEREMY ADLER, DOM SYLVESTER HOUEARD, PAULA CLAIRE, COZETTE DE CHARMOY, ROBIN CROZIER, ALASTAIR GRAY, B.S. JOHNSON, SIMON CUTTS, SIMON LEWY, JOHN CROMBIE, KARL TOROK, PATRICIA COLLINS, AND DAVID DELLAFLORA; 4) LATIN AMERICA - AUGUSTO DE CAMPOS, EDGARDO-ANTONIO VIGO, LEON FERRARI, DECIO PIGNATARI, GUILLERMO DEISLER, CLEMENTE PADIN, AVELINO DE ARAUJO, AND CARLOS MACIA; 5) IBERIAN PENINSULA - ANA HATHERLY, FERNANDO AGUIAR, JOAN BROSSA, AND BARTOLOME FERRANDO; 6) FRANCE - JOEL HUBAUT, ALBERT DUPONT, HENRI CHOPIN, MAURICE LEMAITRE, BERNARD QUENTIN, ALAIN SATIE, ROLAND SABATIER, RACHID KORAICHI, FRANK LALOU, GENEVIEVE SEILLE, JACQUES SPACAGNA, FREDERIQUE DEVAUX, JULIEN BLAINE, DIDIER MUTEL, GEORGES PEREC, JEAN-FRANCOIS BORY,

ILIAZD, BEN, BERNARD HEIDSIECK, JOELLE DAUTRICOURT, PIERRE GARNIER, AND LLYS DANA; 8) BELGIUM - PAUL DeVREE, LUCE FIERENS, GUY BLEUS, IVOR VROOM; 9) HOLLAND - VITTORE BARONI, LUCIANO CARUSO, ENZO MIGLIETTA, EUGENIO MICCINI, UGO CARREGA, MAURIZIO NANNUCCI, MICHELE PERFETTI, MIRELLA BENTIVOGLIO, ANGELO MERANTE, MARCELLO DIOTALLEVI, ARRIGO LORA-TOTINO, ADRIANO SPATOLA, LUCIANO ORI, LUIGI TOLA, VINCENZO ACCAME, GABRIELE-ALDO BERTOZZI, AND GIANCARLO PAVANELLO; 10) HOLLAND - HERMAN DeVRIES, G.J. DE ROOK, HERMAN DAMEN, AND HANS CLAVIN; 11) GERMANY - HARMUT ANDRYCZUK, MARY BAUERMEISTER, CARLFRIEDRICH CLAUS, ELISABETH BROEL, GERNOT CEPL, KLAUS PETER DENCKER, BARBARA FAHRNER, JOCHEN GERZ, EUGEN GOMRINGER, HORST HAACK, THOMAS GUNTHER, UWE WARNE, JURGEN OLBRICH, FERDINAND KRIWET, HELMUT LOHR, ALBRECHT GENIN, FRANZ MON, ROBERT REHFELDT, RUTH WOLF-REHFELDT, VALERI SCHERSTJANOI, TIMM ULRICHS, AND HANSJORG MAYER; 12) AUSTRIA - ERNST JANDL, PETER DANIEL, GERHARD RUHM, BERTY SKUBER, AND KLAUS BASSET; 13) CZECHOSLOVAKIA - JIRI KOLAR, J.H. KOCMAN, KAREL TRINKIEWITZ, JOSEF HIRSAL, JIRI VALOCH, BOHUMILA GROGEROVA, KAREL ADAMUS, AND VLADIMIR BURDA; 14) YUGOSLAVIA - MIROSLJUB TODOROVIC; 15) JAPAN - RYOSUKE COHEN AND TAKAKA HASEKURO; 16) RUSSIA - DMITRY BABENKO, SERGE SEGAY, REA NIKANOVA, RIMMA GERLOVINA, ALEXANDER FEDULOV; 17) AUSTRALIA - RICHARD TIPPING, PETE SPENCE, ALAN RIDDELL, JAS DUKE, PETER MURPHY AND CORNELIUS VLEESKINS; 18) SOUTH AFRICA - WILLEM BOSHOFF; 19) SWITZERLAND - EUGEN GOMRINGER, CLAUD BREMER, WERNER HARTMANN, DIETER ROTH, AND GUNTHER RUCH; 20) SCANDINAVIA - OYVIND FAHLSTROM, EINO RUUTSALO, AGNETA FALK, AND VAGN STEEN.

THE FIRST CATALOGUE OF THE ARCHIVE WAS COMPILED WITH A WORD-PROCESSING TYPEWRITER THAT PLACED STRINGENT LIMITATIONS ON REVISION. IT WAS PRIVATELY PUBLISHED IN 1986 IN A RUN OF 500 COPIES AND IS LONG OUT OF PRINT. THE CITATIONS OF THE ARCHIVE HOLDINGS WERE ENTERED INTO A COMPUTER DATABASE IN 1990. THE BIBLIOGRAPHY AT THIS SITE WAS MODIFIED FROM THE CURRENT DATABASE DEVELOPED FOR THE SACKNER ARCHIVE BY DAVE EDWARDS, PRESIDENT OF RE:DISCOVERY SOFTWARE, INC. IN ITS FIRST WEB PRESENTATION IN FEBRUARY 1998, IT COMPRISED ABOUT 29,000 CITATIONS, THAT IS, ABOUT HALF THE ITEMS IN THE ARCHIVE. THE FIRST REVISION IN JANUARY 1999 CONSISTED OF ABOUT 32,000 CITATIONS, THE SECOND REVISION IN NOVEMBER 2000 ABOUT 35,500 CITATIONS, AND THE THIRD REVISION, ABOUT 39,000 CITATIONS. IN THIS FOURTH REVISION, THERE ARE OVER 41,000 CITATIONS. ABOUT 25,000 ITEMS ARE PARTIALLY CATALOGUED OR UNCATALOGUED AND WILL BE ADDED TO THIS WEB PRESENTATION ON AN IRREGULAR BASIS. IN THIS FOURTH REVISION, THERE ARE ABOUT 3,100 IMAGES. BECAUSE OF LIMITATIONS IMPOSED BY THE INTERNET IN TRANSFER OF THE RE:DISCOVERY PROGRAM, SEVERAL OF ITS SEARCH FEATURES THAT RUN ON THE PERSONAL COMPUTER IN THE SACKNER ARCHIVE COULD NOT BE INCLUDED IN THIS WEB VERSION.

CAMPOS DE ENTRADA DE DATOS

The fields listed below, in which data have been entered, are available for the Search function. Specific fields in which a query may be entered include Author/Maker, Title, Contributors (direct or cited [(c)]) and Classification. Queries regarding data in other fields can be entered into the Any Field location of the Search Function table but specificity of the search is limited in this Internet version of the database. For example, suppose the reader desires a listing of all exhibition catalogues with the title, "visual poetry." If this query is entered into the Any Field row, then all exhibition catalogues, books, announcements, classification, annotation, etc. that include this search phrase will be listed including fields that include Visual Art and Conventional Poetry not the desired Visual Poetry. Such a search phrase is an inefficient means of finding the desired items. On the other hand, search for the periodical, "Wipe" returned 10 citations, only one of which was "Wipe," a reasonably efficient search. (The other citations comprised issues of "Sh'wipe" and "Stained Paper Archive," and "Factsheet Five.").

Duplicates can be found by entering a query into a specific field, setting Cross Field Search Option field to the 'and' option (match all fields). For example, to find duplicate works by Tom Phillips, enter the words, Tom and Phillips, into the Author/Maker field and the word, duplicates, into Any Field.

Tabla 2. Sakner Archive , modelo de ficha documental

| | |
|------------------------------|-----------------------------|
| AUTHOR/ARTIST | PUBLISHER |
| TITLE | CITY, COUNTRY (PUBLICATION) |
| TRANSLATOR | YEAR (PUBLICATION) |
| EXHIBITION ANNOUNCEMENT | MEDIA |
| CATALOGUE | CONTAINER |
| EXHIBITION CATALOGUE | NATIONALITY |
| PERIODICAL | LANGUAGE |
| SUBTITLE AUTHOR (PERIODICAL) | CLASSIFICATION |
| SUBTITLE (PERIODICAL) | ANNOATION |

BUSQUEDA EN LA COLECCION

BROWSE COLLECTION OPTION OFFERS THE FOLLOWING SELECTIONS, HEADING, CATALOGUE NUMBER, AND IMAGES. SELECTION OF "HEADING" CAUSES LISTING OF THE FOLLOWING ENTRIES FROM THE DATABASE THAT ARE COMMINGLED IN ALPHABETICAL ORDER: 1) AUTHOR/MAKER, E.G. PHILLIPS, TOM, 2) EXHIBITION ANNOUNCEMENT, E.G., BOOKS AS ART, 3) ANNOUNCEMENT, E.G., 3 TALKS ON TYPOGRAPHY AND BOOKS, 4) CATALOGUE, E.G., 2ND ARTIST BOOK INTERNATIONAL, 5) EXHIBITION CATALOGUE, E.G., MEANING AS A SECOND LANGUAGE, AND 6) PERIODICAL, E.G., BLAST. IN THIS EXAMPLE, THESE CITATIONS WOULD APPEAR IN ALPHABETICAL ORDER IN THIS SELECTION WITH THESE HEADINGS: 1. ARTIST BOOK INTERNATIONAL, 2ND, 2. BLAST, 3. BOOKS AS ART, 4. MEANING AS A SECOND LANGUAGE, 5. PHILLIPS, TOM, 6. TALKS ON TYPOGRAPHY AND BOOKS. THUMBNAIL IMAGES ARE ALSO AVAILABLE ALONG WITH THEIR CITATIONS IN ALPHABETICAL ORDER. SELECTION OF "IMAGES" PROVIDES A VIEW OF

SINGLE AND MULTIPLE IMAGES FROM A CITATION LISTED IN HEADING ALPHABETICAL ORDER. CLICKING ON THE THUMBNAIL IMAGE CAUSES ITS ENLARGEMENT.

BUSQUEDA EN LAS AUTORIDADES

THE BROWSE AUTHORITIES OPTION ALLOWS THE READER ACCESS TO THE CONTENTS OF SELECTED FIELDS THAT ARE LISTED IN TABULAR FORM, VIZ., 1. CLASSIFICATION, 2. PERIODICAL, 3. PUBLISHER, 4. CONTRIBUTORS, 5. AUTHOR, 6. SUBTITLE AUTHOR, 7. NATIONALITY, 8. LANGUAGE, AND 9. CITY, COUNTRY (OF PUBLICATION). CLICKING ON ONE OF THESE BROWSE AUTHORITIES OPTIONS PROVIDES LISTING OF ALL THE ENTRIES IN THE SELECTED FIELD. FOR EXAMPLE, THE AUTHOR AUTHORITY TABLE LISTS THE NAMES OF ALL AUTHORS IN THE DATABASE. BECAUSE OF VARIATION IN TRANSLATING NAMES FROM SOME FOREIGN LANGUAGES TO ENGLISH, THIS TABLE SHOULD BE USEFUL FOR THE SPELLING OF THE AUTHOR'S NAME IN THIS DATABASE, NEEDED TO CONDUCT A PROPER SEARCH. THE AUTHORITY TABLES ALSO PROVIDE THE READER WITH INFORMATION REGARDING THE CONTENTS OF THE DATABASE WITH REGARD TO PUBLISHERS, PERIODICALS, ETC.

PROCEDIMIENTO GENERAL DE BÚSQUEDA

Although the re:discovery search program running on the personal computer offers searches on each discrete field and combinations of fields with logic expressions, the Internet version of this program offers limited selections: 1) Author/Maker (ordered as last name, first name, middle name or initial), 2) Title, 3) Contributors, 4) Classification, and 5) Any Field. Capitalization of Search words is unnecessary. The Contributors field lists the contributor as last name followed by first name initial; if (c) follows the first name initial, it indicates that the contributor is cited rather than directly responsible for the specific publication or artwork. The Cross Field Search key in the Search menu sets the search for the preceding fields to an 'or' function (Match Any Fields) or an 'and' function (Match All Fields). Multiple entries of words into a field are assumed to be an 'and' function. Within a field, logic functions can also be used. The program does not recognize punctuation marks for a field except for the parentheses separating logic expressions during a Search. Representative examples for Search Procedures follow below.

If the reader wanted to know all entries for Tom Phillips as a contributor, Phillips T, would be entered into the Contributors Field. If he/she wanted only citations in which Phillips were cited, the entry in the Contributors Field would read, Phillips T c, [no parentheses needed for cited (c)]. If only direct contributions to publications by Phillips were wanted, then the Contributors Field would read, (phillips t) NOT (phillips t c); here, the parentheses are needed to separate the logic expression, NOT (or not).

If the reader wanted citations for Adler as an author or Cobbing as a contributor, he/she would enter Adler into the Author Field and Cobbing into the Contributor Field and set the Cross Field Search key to Match Any Fields ('or' state), which is also the default state of this key. If only citations were wanted with Adler as an author in which Cobbing appeared as contributor, then the Author Field would read Adler, the Contributor Field Cobbing, and the Cross Field Search key, Match All Fields ('and' state).

Combination of words for limiting the Search to specific citations must be ordered as they appear in the database. For example, if the reader wanted all works by Tom Phillips, then the Author Field should read Phillips Tom. If Tom Phillips is entered into the Author Field, then the Search fails to return a citation because it looks for the last name, Tom. However, if the reader enters Tom and Phillips, then and the Search procedure is the same as entering, Phillips Tom. A Search for Phillips alone in the Author Field gives more citations because other authors with last name Phillips and first name different from Tom are retrieved.

The utilization of an asterisk (*) immediately prior to or after a word is a wild card feature. Thus, if *Web is entered into Title field, then citations are returned that might include the following in the title, "Web" and "webem." If *Web is entered into Any Field, then a much larger number of citations are returned.

LISTADOS DE TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN (MUESTRAS)

AUTHORITY: CLASSIF.

| | | | |
|-------------------------------|--------------------------|------------------------------|-----------------------------|
| Abstract Expressionism | Cancelled Text | Deconstructivism | Haiku |
| Abstract Markings | Carmina Cancellata | Design | Hermetics |
| Acronym | Carmina Figurata | Diagram | Hieroglyphics |
| Acrostic | Carmina Quadrata | Diary | Holography |
| Alphabetical Text | Cartoon | Digital Books | Homonym |
| Ambigram | Children's Book | Documentation | Homophone |
| Amulet | Clock | Drama | Hoofletters |
| Anagram | Cobra | Eastern European Avant Garde | |
| Aphorism | Code | Emblem Poetry | |
| Architecture | Coil Poem | Erotica | Hypertext |
| Art Collecting | Colored Text | Exhibition Review | Ideogram |
| Artist Book | Combinatorics | Existentialism | Illuminated Manuscript |
| Artist Book (citation) | Comic Strip Art | Experimental Fiction | Illustrated Book |
| Artist Book (limited edition) | Computer Art | Experimental Film | Illustrated Book (citation) |
| Artist Book (mass produced) | Computer Screen | Experimental Music Score | Inism |
| Assembling | Computer Text | Experimental Non-Fiction | Internet |
| Audiovisual Art | Conceptual Art | Expressionism | Intexts |
| Audiovisual Text | Conceptual Text | Exquisite Corpse | Jewelry |
| Auto-Destructive Art | Concrete Poetry | Fax Art | Kaballah |
| Autograph Book | Constellation | Ferro-Concrete Poetry | Labyrinth |
| Bauhaus | Constructivism | Film | Language Art |
| Bibliography | Conventional Fiction | Flip Pages | Language Poetry |
| Biography | Conventional Non-Fiction | Fluxus | Letter Picture |
| Body Art | Conventional Poetry | Found Poetry | Lettrisme |
| Book Collecting | Correspondence Art | Fragmented Text | Lipogram |
| Book Plate | Critical Text | Futurism | Logograph |
| Book Review | Cubism | Game | Magic Square |
| Bookbinding | Cubo-Futurism | Gematria | Mandala |
| Calendar | Dada | Graffiti | Manifesto |
| Calligraphic Markings | Dance | Grangerized | Map |
| Calligraphic Text | De Stijl | Graphic Design | Mathematical Poetry |

Mesostic
 Micrography
 Miniature Book
 Minimal Art
 Minimalist Poetry
 Mirror Image
 Mirror Writing
 Mneumonic
 Music
 Music Score
 Musical Notation
 Mythology
 Negative/Positive Typography
 Neo-Dada
 Neo-Expressionism
 Neosm
 Neologism
 New Realism
 Obituary
 Onomatopoeia
 Optical Image
 Oulipo
 Outsider Art
 Palindrome
 Papermaking

Parole In Libertà
 Pataphysica
 Performance Poetry
 Permutation
 Phonetic Text
 Pictogram
 Picture Poetry
 Political Poetry
 Political Text
 Pop Art
 Pop-Up
 Porcelain
 Postmodernist Fiction
 Postmodernist Non-Fiction
 Pre-Mallarme Work
 Psychedelic
 Punctuation Poem
 Puzzle
 Quincunx
 Radio Score
 Rayonism
 Rebus
 Reference Text
 Religious Poetry
 Religious Text

Reversal Poem
 Rotating Disc
 Rubber Stamps
 Russian Avant Garde
 Samizdat
 Scatologic
 Science Fiction
 Semiotic Poetry
 Severation
 Shaped Poetry
 Sigils
 Signalism
 Signs
 Situationism
 Sketch Book
 Sound Poetry
 Spatialism
 Stamp Art
 Suprematism
 Surrealism
 Tabu Dada
 Tantra
 Tautologic Text
 Text Over Text
 Tongue Twisters

Transfuturism
 Transmorfation
 Tunnel Book
 Typewriter Art
 Typewriter Poetry
 Typography
 Ultra
 Ultra-Lettrisme
 Univocal Lipogram
 Video Poetry
 Visual Art
 Visual Poetry
 Visual Rhetoric
 Visual/Verbal
 Vorticism
 Watermarks
 Worded Photograph
 World of Art
 Xerox Art
 Xerox Book
 Yantra
 Zaj
 Zaum

AUTHORITY: PERIODICAL

A Margem
 A-R
 A.I.D.
 aaa
 AB: Bookman's Weekly
 Abacus
 Abacus Plus
 ABC No Rio Mag
 Abortion
 About U.S
 Abracadabra
 Abraxas
 Abreojos
 Abundanza
 Abyss
 ACR
 Act, The
 Action Poetique
 Acts The Shelflife, The
 Acts: A Journal of New Writing
 Actual Size
 AD - Arquitetura e Decoracao
 Ad Hoc
 Adventures in Poetry
 ADZ
 Aerosol

Affiche
 African Arts
 After the End
 Afterimage
 Agenda
 Agentzia
 Agentzia Blatt
 Aggie Weston's
 AHAI
 AIEEE
 Ailleurs
 Air
 Akros
 Akzente
 ALA/ATS Daily Bulletin
 Albab Review
 Album Operozio
 Alcatraz
 Alchemist, The
 Alcheringa
 Aldebaran Review
 Alembic
 Alfabeto
 Algo Pasa
 Alinea
 Almanacco Bompiani

Almanacco Letterario
 Almanacco Purgativo
 Almanach Chernovic (Rough Copy)
 Alphabet
 Alternate Routes
 Alternative Fiction & Poetry
 Alternative Press Poetry
 Postcards, The
 Alternatives
 Altri Termini
 Altro
 Amaranth
 Amazing Rayday
 Ambit
 Amenophis
 American Book Collector
 American Book Review
 American Craft
 American Living
 American Living, Friends of
 American New Writing
 American Poet
 American Way
 Americansky Kulturten Pregled
 Americka Kultura

Amerus
 Amnesia
 Amodulo
 Ampersand Magazine
 Ampersand, The
 Amphichoria
 Ana Eccetera
 Anais
 Anak
 Analgesic Books
 Anathema
 Anatolie au Cafe de l'Aube
 And
 Androgynne
 Angel Exhaust
 Angel Hair
 Anglo-Welsh Review, The
 Ann Arbor Review
 Anoir, Eblanc, Irouge, Uvert
 Obieu
 Anonymous Us
 Ansichten
 Ant Ed
 Ant's Forefoot, The
 Antaeus

AUTHORITY: PERIODICAL

A Margem
 A-R
 A.I.D.
 aaa
 AB: Bookman's Weekly
 Abacus
 Abacus Plus
 ABC No Rio Mag

Abortion
 About U.S
 Abracadabra
 Abraxas
 Abreojos
 Abundanza
 Abyss
 ACR

Act, The
 Action Poetique
 Acts The Shelflife, The
 Acts: A Journal of New Writing
 Actual Size
 AD - Arquitetura e Decoracao
 Ad Hoc
 Adventures in Poetry

ADZ
 Aerosol
 Affiche
 African Arts
 After the End
 Afterimage

Previous Page| Next Page|

A| B| C| D| E| F| G| H| I| J| K| L| M| N| O| P| Q| R| S| T| U| V| W| X| Y| Z| 0| 1| 2| 3| 4| 5| 6| 7| 8| 9|

AUTHORITY: OTHER CONTRIBUTORS

A1 Waste Paper
 A1 Waste Paper(c)
 Aalbers B
 Aalbers B(c)
 Aalto G
 Aamson G
 Aaron R
 Aballea M

Aballea M(c)
 Abate F
 Abbott B
 Abbott B(c)
 Abbott E
 Abbott E(c)
 Abbott JA(c)
 Abdell D

Abdell D(c)
 Abe K
 Abele A
 Abeles K
 Abeles K(c)
 Aberasturi JC
 Aberola JM(c)
 Abilio J

Abish C
 Abish C(c)
 Abish W
 Abish W(c)
 Abramovic M
 Abramovic M(c)

AUTHORITY: PUBLISHER

A & M Artworks
 A 1 Information

Verlagsgesellschaft
 A B Original

A et T Editeur
 A Galeria 4 Gats

A Gallery
 A GRIPPA Le Revest les Eaux

A Happenstance Book
A.L'Atelier Rue Saint Anne
No.21
A l'Enseigne des Oudin
A Mama Art Movement Poster
A Napoli. Negli Anni '60 e '70
Guide Edit
...

A Republica
A Space
A&K Offsetdruck
a+bend press
A-Press
A-Press, informacne centrum
ZSA

A-R
A. Demedtshius
A. Doyle Moore
A. Hartleben
A. Montgomery Ward Gallery
A. Strid
A. van der Veeke

A.1.Waste Paper Co. Ltd
A.A.M. Coop. Architettura Arte
Moderna
A.B. Galeries
A.C.C.
A.C.R.A.C.

AUTHORITY: ARTIST

A Remarkable Personality
A.1. Waste Paper Co. Ltd
A.F.C.
AA.VV.
AAA Edizioni
Aalbers, Ben
Aaron, Richard S. Emmet
Abad Faciolince, Hector
Aballea, Martina
Abate, Alberto
Abbe, Dorothy
Abbe, Mary
Abbott Laboratories
Abbott, Bernice
Abbott, Edwin
Abdell, Douglas
Abe, Kayoko
Abeles, Kim
Aberasturi, J.C.
Abish, Walter
Ableman, Paul
About Books
Above/Ground Press
Abramovic, Marina
Abramovic, Ulay

Abrams, George
Absolut Anonymous
Accame, Vincenzo
Accomando, Claire Hsu
Acconci, Vito
Acevedo, Manuel
Achatzi, Johann
Achleitner, Friedrich
Acker, Kathy
Ackerman, Al
Ackerman, Martin S.
Ackling, Roger
Ackra, Pierre
Ackroyd, Peter
Acosta, Mimi
Acquasparta
Acquaviva, Giovanni
ACR
Adair, Gilbert
Adam, Alice
Adam, Helen
Adam, Henri-Georges
Adam, Pat
Adamczewska, Joanna
Adams, Ian

Adams, Robert
Adams, Robert M.
Adamus, Karel
Ades, Dawn
Adjashvili, Simon
Adler, Avi
Adler, Bettina
Adler, H.G.
Adler, Jeremy
Adler, Rose
Adlers, Bengt
Adloff, Jean
Adoff, Arnold
Adolqiso, Armando
Adorno, Olga
Adrian, Marc
Adrian, Pic
Adzak, R.
Aeschbacher, Arthur
Afrika (Sergei Bugaev)
Afterman, Allen
Afterwords
Afungusboy
Aga-Rossi, Laura
Agee, Sally

Agius, Juan J.
Agius, Ramoni
Agneton
Agnetti, Vincenzo
Agra, Antonio
Agrafiotis, Demosthenes
Agresti, Giovanni
Aguilar, Fernando
Aqullo, Thierry
Ahearn, Allen
Ahearn, Barry
Ahlander, Leslie Judd
Ahnert, Cornelia
Aiello, Carmelo
Aisbett, Bev
Al-Said, Shakir Hassan
Alani, Ghani
Alatalo, Sally
Alavinskii
Albalat, Antoni
Albani, Paolo
Alberge, Dalya
Albert, Jonathan
Albert-Birot, Arlette
Albert-Birot, Pierre

AUTHORITY: SUB TIT AU / SUBTITLE AUTHOR

A. Hubschmid
A. Labelle-Rojoux
A. Le Goaix
A. Stempfél
A. Strid
A.1.Waste Paper Co.Ltd.
A.F.C.
AA Bronson
AA. VV.
Aart van Barneveld
Achille Bonito Oliva
Achim Dehne
Addelman Semane
Adrian Clarke
Adriano Spatola
Adzak
Afungusboy
Agneton
Agno Stowitsch
Al Ackerman
Al Hansen
Al Horvath
Al Pavl
Al Souza
Alain Arias-Misson

Alain Borer
Alain Robinet
Alain Roussel
Alain Satie
Alain Satier
Alan Davies
Alan Denis
Alan Halsey
Alan Jenkins
Alan Jouffroy
Alan Riddell
Alan Riddell
Alastair Brotchie
Albert Dupont
Albert Ehrenstein
Albert Moehm
Albert Pepermans
Albert Schindehutte
Alberta Mayo
Alberto Vitacchio
Aldino Leonl
Aldo Frandi
Aldo Mantia
Aldo Mondino
Aldo Rossi

Aldo Spinelli
Aldona Gustas
Alec Finlay
Alessandro Ceccotto
Alex Fabry
Alex Mlynarcik
Alex Ocheretyansky
Alexander Kohav
Alexander Trocchi
Alexandr Bubnov
Alexandra Chappell
Alfred Jarry
Alfredo Giuliani
Alfredo Jaar
Ali Schindehutte
Alice Kaluza
Alisa Golden
Alison Knowles
Alison Spritzler-Rose
Allan Kaprow
Allen Fischer
Allen Ginsberg
Alosio Magalhaes
Amelia Etlinger
Amy Sparks

Andi McGarry
Andre Balthazar
Andre Billy
Andre Duhaime
Andre Masson
Andre Thomkins
Andre Valensi
Andre Vandegeerde
Andrea Chiarantini
Andrea Mizzau
Andrea Olsen
Andreas Hapkemeyer
Andreas Okopenko
Andrej Tisma
Andrej Tisma
Andrew Blauvelt
Andrew Crozier
Andrew Darlington
Andrew Hunter
Andrew J. Grossman
Andrew Joron
Andrew Klimek
Andrew Levy
Andrew Motion
Andrew Schelling

AUTHORITY: NATIONALITY

Albanian
Algerian
American
Antiguan
Argentine
Austrian
Austrian
Belgian
Brazilian
British
Burmese
Canadian
Chilean
Chinese
Colombian
Croatian
Cuban
Czech
Czechoslovakian
Danish
Dominican

Dutch
Egyptian
Finnish
French
German
Ghanian
Greek
Hungarian
Icelandic
Indian
Iranian
Iraqi
Irish
Israeli
Italian
Ivory Coastian
Jamaican
Japanese
Kenyan
Korean
Laotian

Laplender
Liechtensteinian
Lithuanian
Macedonian
Maltese
Martiniquian
Mexican
Moroccan
New Zealander
Norwegian
Palestinian
Peruvian
Philippino
Polish
Portuguese
Puerto Rican
Roman
Rumanian
Russian
Scottish
Serbian

Sinhalese
Slovakian
South African
Spanish
Sumatran
Swedish
Swiss
Taiwanese
Thai
Tibetan
Tunisian
Turkish
Ukrainian
Unknown
Uruguayan
Venezuelan
Vietnamese
Welsh
Yugoslavian

AUTHORITY: LANGUAGE

| | | | |
|-----------------------------------|---|---|-------------------------------------|
| Afrikaans | Djolla-Gambia | Jonic | Rumanian |
| Albanian | Dutch | Kenyan | Runic |
| Amhri-Ethiopia | English | Khmer-Cambodia | Russian |
| Anglo-Saxon | Enochian | Korean | Sanskrit |
| Arabic | Eshenaar Schpraach-German | Laotian | Schwabisch-German |
| Arapaho | Esperanto | Latin | Scottish |
| Armenian | Ethiopian | Latvian | Serbian |
| Azerbaijan | Etruscan | Ligurian | Shughai |
| Aztec | Farsi | Lithuanian | Sinhalese |
| Bambara-Mali | Finnish | Lunfardo | Sinti |
| Bantu | Flemish | Made-Up | Slavic |
| Basque | French | Maghrebian-Morocco | Slovak |
| Belgian | Frisian-Dutch | Malasian | Slovenian |
| Bengali | Gaelic | Malayalam-India | Sorbian-East German |
| Brahmi | Gaelic-Scottish | Manchurian | Spanish |
| Braille | Georgian | Maori | Sumarian |
| Brazilian | German | Mayan | Swedish |
| Breton | Ghanian: Ewe | Mongolian | Swiss German |
| Bulgarian | Gothic | Navajo | Syriac |
| Burmese | Greek | Newari | Tajik |
| Byzantine | Gujarati | Nilotes | Thai |
| Catalan | Gwalior | Norwegian | Tibetan |
| Chaldean | Haitian | Occitan-Southern French | Turcmene-Iraqi |
| Cherokee | Hebrew | Ogham | Turkish |
| Chinese | Hieratic | Old Icelandic | Ukrainian |
| Chleuh-Morocco | Hieroglyphic | Papiamentu-Curacao | Valencian |
| Code | Hindi | Patols | Vietnamese |
| Creole | Hobo | Persian | Welsh |
| Creole-Seychelles | Hungarian | | Wolof-Senegal |
| Croatian | Icelandic | Philippino | Xhosa |
| Cuneiform | Indian | Phoenician | Yaqui |
| Cyrillic | Indonesian | Polish | Yiddish |
| Czech | Iraqi | Portuguese | Yoruba |
| Danish | Irish | Qsatnafi-West Africa | Yoruba-Nigeria |
| Demotic | Italian | Rhaeto Romansh-Swiss | Zensho |
| Devanagari | Japanese | | Zulu |

AUTHORITY: CITY COUNTRY

| | |
|---------------------------------------|--|
| A la Rochelle, France | Agricola Cornelia, Italy |
| Aachen, Germany | Ahmedabad, India |
| Aachen, West Germany | Ahrenshoop, Germany |
| Aalst, Belgium | Aix-En-Provence, France |
| Aarau, Switzerland | Aix-la-Chapelle, France |
| Aarhus, Denmark | Aixe su Vienne, France |
| Abruzzo, Italy | Ajaccio, France |
| Accord, New York | Akron, Ohio |
| Adelaide, Australia | Alameda, California |
| Adelphi, Maryland | Alamo, California |
| Adria, Italy | Alatri, Italy |
| Adrian, Michigan | Albano Terme, Italy |
| Adrian, Missouri | Albany, California |
| Adzaci, Yugoslavia | Albany, New York |
| Agneaux, France | Albertville, France |

Directorio de Literatura Electrónica

<http://directory.eliterature.org/>

El ELD es una iniciativa editorial de gran interés. Aunque su eje central no sea la poesía visual, ya que es un directorio genérico de literatura, está especialmente interesado en las nuevas corrientes que utilizan recursos electrónicos en la experimentación literaria. La gran aportación de este directorio en nuestro estudio es la posibilidad que su estructura ofrece al usuario de abrir cuentas en las que autoeditar la ficha de presentación de sus aportaciones asumiendo el control del resultado final y permitiendo sus actualizaciones. Estos aspectos son fundamentales para conseguir un cierto rigor final en la presentación de los datos. Otra de sus aportaciones es incluir no sólo autores y obras, sino también editores. Tiene además una sección dedicada a la recuperación de documentos y su preservación, el programa PAD.

The Preservation, Archiving, and Dissemination (PAD) project seeks to identify threatened and endangered electronic literature and to maintain accessibility, encourage stability, and ensure availability of electronic works for readers, institutions, and scholars.

Esta publicación incluye también varias políticas activas de promoción de la literatura, como su sección ELO, en la que se encuentran informaciones, noticias, convocatorias y otros recursos y programas de apoyo a la escritura. Tiene asimismo un área de interacción con *chatings* literarios, links, etc.

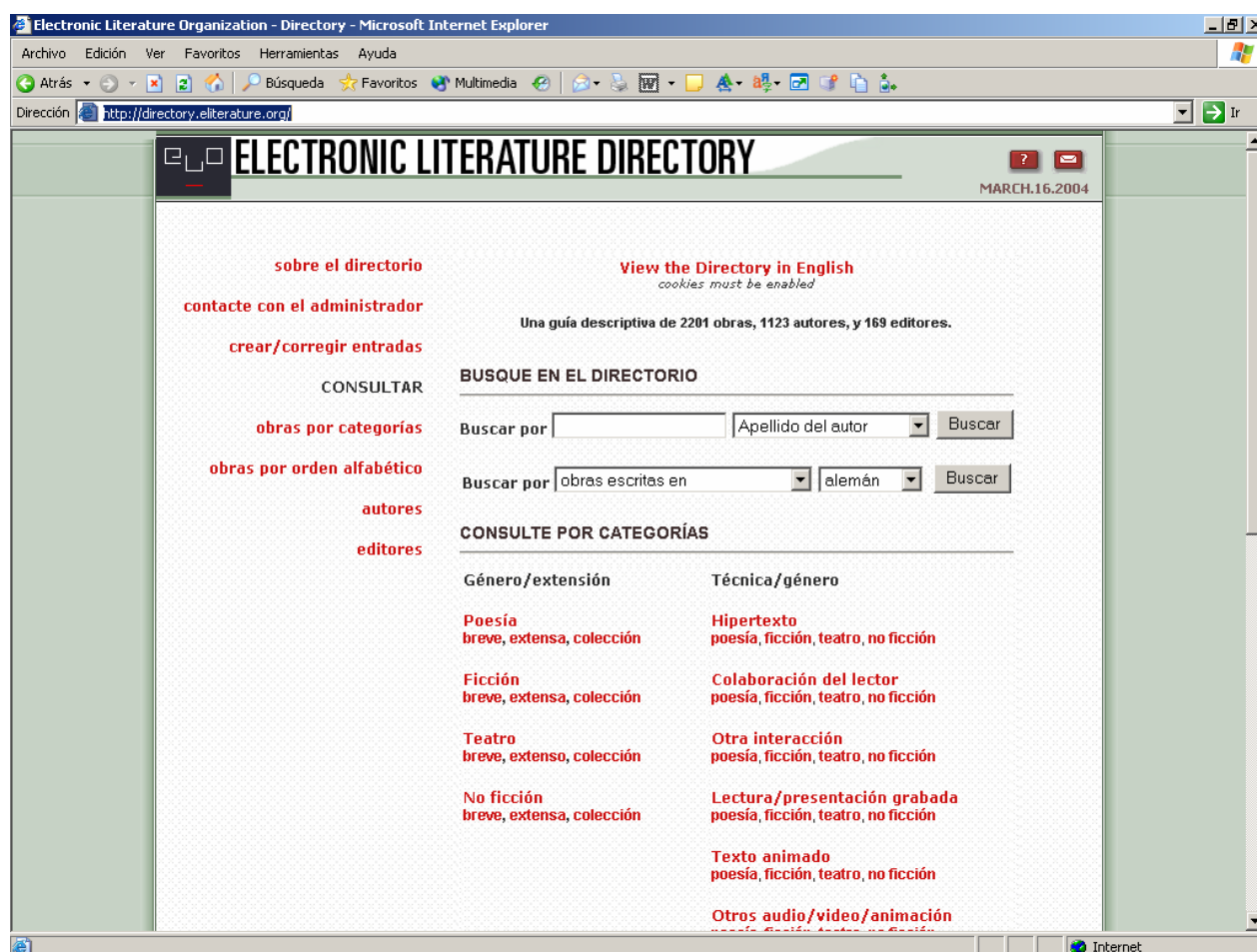
Es un directorio dinámico, en el que los editores están atentos para implementar progresivamente nuevos recursos tecnológicos, y que crece con las aportaciones del usuario (en la actualidad hay alrededor de 2000 obras, 1000 autores y 150 editores). Sus opciones de búsqueda son múltiples, pudiéndose localizar las entradas por autores, por géneros, por listados de obras, etc. Permite también cruzar campos.

La única desventaja que encontramos en este directorio es que las obras están referenciadas, no alojadas lo que es coherente con la idea de un directorio, pero que supone que el problema de la fragilidad de los enlaces queda sin resolverse, dependiendo de la voluntad de actualización periódica de los propios autores.

Hemos realizado búsquedas de autores como Cage, Brossa o Millán sin resultado. Sin embargo se encuentran fichas de autores como Anthony Abad o Rodolfo Franco. Al no ser un directorio específico de PV, las entradas en este campo son de momento limitadas, aunque existan varias secciones que agruparían obras relacionadas, como las catalogaciones de género de "hipertexto", "texto animado", "uso abundante de gráficos", "interacción", etc.,... La gran ventaja es la posibilidad de crecimiento colaborativo de sus entradas.

Incluimos en esta sección los comentarios específicos de la normativa de utilización y de la estructura del directorio, que el editor presenta en inglés y castellano.

Imagen 8. ELD



INFORMACIÓN DEL EDITOR

El Directorio de Literatura Electrónica es un recurso único y valioso para los lectores y los escritores de textos digitales. Proporciona una extensa base de datos con listas de obras electrónicas, de sus autores, y de sus editores. Las entradas abarcan poesía, teatro, ficción, y no ficción que hacen uso significativo de técnicas o recursos electrónicos.

El DLE proporciona fácil acceso a una de las ramas más crecientes, emocionantes y novedosas de la literatura. Entre las nuevas formas de escritura representadas aquí hay hipertextos y otras obras interactivas, poemas animados, obras en multimedia, textos generados, y también obras que permiten la colaboración del lector. Los usuarios del DLE también pueden disfrutar de los recursos que ofrece la tecnología a la literatura tradicional, como la lectura de poesía en voz alta de maestros como E.E. Cummings y Dylan Thomas, hasta la de escritores contemporáneos ganadores del Premio Pulitzer.

A los autores y editores listados en el DLE se les invita a editar sus propias obras con el fin de asegurarse de que éstas sean publicadas con exactitud y en su totalidad

CÓMO USAR EL DIRECTORIO

Use la **función de buscar** en la página principal del DLE para encontrar autores, editores, u obras específicas. Simplemente escriba el nombre completo o parcial del autor que busca. También puede buscar palabras o frases dentro de las biografías de los autores o dentro de las descripciones de las obras.

Haga click en los **enlaces de las categorías de las obras** para buscar entradas bajo determinada categoría. La primera columna de opciones (Género/extensión) le permite ver todas las entradas en un género o ver las entradas con una extensión específica dentro del mismo género (por ejemplo, ficción extensa o poesía breve). La segunda columna (Técnica/género) le permite ver todas las obras que utilizan una técnica o un elemento electrónico específico. También puede elegir solamente géneros que utilizan una técnica en particular, como por ejemplo, ficción con hipertexto. Las obras individuales pueden estar incluidas en más de una categoría. Por ejemplo, si un poema usa tanto hipertexto como texto animado, aparecerá en la pantalla cuando usted seleccione cualquiera de las dos categorías.

Para ver todas las obras alfabéticamente o para ver las listas de autores y editores, haga una selección del menú que se encuentra al lado izquierdo de la pantalla. Use los enlaces de navegación (números o letras) en la parte superior de la pantalla para navegar por los listados de determinada categoría. Usted puede hacer click en el icono [**Expandir**] al lado de cualquier listado individual para ver los detalles adicionales acerca de esa entrada en particular. Para autores y editores, esta aplicación también les proporciona una lista de todas las obras que han publicado. Hacer click en el nombre de una obra, en un autor, o en un editor, lo conducirá al URL de la obra, a la página electrónica del autor, o al sitio del editor.

CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS

Las obras en el DLE están clasificadas por el uso que hacen de técnicas electrónicas. A continuación, encontrará una descripción de dichas técnicas por categorías:

Hipertexto:

Ted Nelson, quien acuñó el término, define el "hipertexto" como un tipo de "escritura no consecutiva -- que se ramifica y que le permite hacer elecciones al lector." Generalmente, el hipertexto aparece como trozos de texto conectados por enlaces, aunque hay que aclarar que otras formas de escritura no lineal también han sido reconocidas como hipertextos. Nosotros, sin embargo, no consideramos una serie lineal de páginas conectadas por enlaces como un hipertexto. Tampoco consideramos que los enlaces añadidos a una tabla de contenido convencional sean hipertextos.

Colaboración del lector:

En estas obras se permite que los lectores añadan su propia escritura al texto y a partir de ese momento, se convierte en una parte permanente de éste. Las adiciones del lector se almacenan en el sitio *Web* de la obra y en caso de que la obra esté guardada en un disco, se almacena en el disco duro del lector.

Otra interacción:

Las obras listadas bajo esta categoría, requieren que el lector realice algún tipo de acción para demostrar o activar elementos diferentes a los elementos del hipertexto. Esto puede implicar hacer click en diversos elementos de la pantalla, escribir textos pulsando teclas, o simplemente mover el ratón de un lugar a otro. A menos de que el lector tenga que buscar activamente un enlace, no consideramos que hacer click en un enlace que conduzca a la próxima página en sucesión lineal, sea una interacción con el texto. Si una obra de texto engendrado ofrece una única opción para crear nuevas versiones del texto (como por ejemplo, presionar el botón de "refrescar"), no entrará dentro de la categoría de texto interactivo. La frontera entre un hipertexto y otras interacciones puede ser difícil de demarcar con precisión. Si es discutible cuál de las dos técnicas emplea determinada obra, el listado podría indicar que usa las dos.

Lectura / presentación grabada:

Son audios digitalizados o videos de un texto leído o actuado en voz alta, generalmente por su autor. Esta categoría contiene en su mayor parte poesía.

Texto animado:

En las obras que usan textos animados, las palabras se mueven o cambian de forma en la pantalla. Esta categoría contiene en su mayor parte poesía.

Otro audio / video / animación:

Dentro de esta clasificación entran las obras que usan audio, video, o animación en formas que no encajan en ninguna de las categorías antes mencionadas. Los listados individuales distinguen entre el audio y el video o la animación, aunque son combinados en una sola categoría para la conveniencia del usuario.

Uso abundante de gráficos:

Obras en las que los gráficos y los elementos visuales desempeñan un papel significativo, como en la poesía visual.

Texto generado:

Son textos creados en el 'tiempo real' por un software que utiliza reglas y procesos al azar para combinar palabras. Cada vez que se ve la obra, un texto diferente es producido. Esta categoría excluye obras que no contienen un código de texto generado e incluye tan sólo textos invariables producidos por un programa separado de generador de textos.

NORMAS Y POLÍTICAS EDITORIALES

El contenido del DLE es actualizado continuamente por miembros de personal de la OLE (Organización de Literatura Electrónica). Nuestro objetivo es ser tan abarcadores como sea posible sin excluir obras basándonos en evaluaciones subjetivas de calidad. Con este propósito en mente, hemos creado cuentas de usuarios que permiten a todos los autores y editores listados en el DLE no sólo corregir directamente sus listas existentes sino que también agregar nuevas, conforme a la supervisión del personal del Directorio. Si su obra no está en el DLE pero considera que debería estarlo, por favor abra una cuenta en el DLE a través de la cual se le permite agregar sus propias entradas. Gracias a la colaboración de autores, editores, y del personal de la OLE, es posible garantizar, en la medida de lo posible, que el Directorio está completo, es exacto y está actualizado. Los usuarios del DLE que adviertan cualquier tipo de omisión en nuestras listas, están invitados a contactarnos. Damos la bienvenida a cualquier información que podamos agregar.

Todas las obras enumeradas en el DLE deben reunir nuestros criterios objetivos de inclusión. Todas las adiciones hechas al directorio serán revisadas y se removerá cualquiera que sea inadecuada. También es posible que algunas de las entradas sean editadas por motivos de precisión y claridad.

MANTENIMIENTO DE SUS PROPIAS ENTRADAS

Si usted es un autor o un editor y figura en el DLE, simplemente vaya a nuestra página para recuperar la contraseña, para obtener su nombre de usuario y para que se le envíe su contraseña a través del correo electrónico. Si usted no figura en el listado del DLE pero debería estarlo, por favor pida una cuenta en el DLE.

Aunque nuestro personal hace todo lo que está a su alcance para mantener el DLE actualizado, completo, y exacto, cierta información sólo la puede proporcionar el autor o el editor. Mantener los listados de sus obras y su información biográfica en el directorio le asegurará que usted y su trabajo serán presentados de la mejor manera posible. Mantener sus entradas también aumentará su número total de lectores y su visibilidad. El DLE es inigualable como una fuente de referencia de literatura electrónica y ha llegado a ser una puerta significativa para los lectores. Es una valiosa herramienta para los organizadores de eventos en busca de lectores y conferencistas. Ayuda a los profesores a encontrar obras para estudiar en sus clases y colabora con los investigadores y periodistas que escriben acerca de este campo.

CRITERIO PARA LA INCLUSIÓN DE OBRAS

Las obras listadas en el Directorio de Literatura Electrónica deben haber sido publicadas en formato electrónico, ya sea en el Web o en medios que puedan ser leídos por una computadora. Las obras no son elegibles de ser listadas en el Directorio si han sido mostradas en algún un espacio de exhibición físico pero no han sido distribuidas a los lectores a través de la Web o en un disco. CDs de audio, cintas de audio, cintas de video, y DVDs de video no cumplen con los requisitos necesarios para ser incluidos. Solamente listamos las publicaciones que no podrían ser publicadas en una imprenta tradicional sin sacrificar o alterar elementos significativos de la obra, como aquellas con contenido de multimedia u otras características interactivas. Para ser incluido en el DLE, una obra debe tener por lo menos uno de los elementos electrónicos enumerados a continuación.

Observe que la mayoría de los libros electrónicos no son elegibles de ser incluidos. Las obras impresas en forma de hipertextos tampoco califican. Los géneros adecuados para el DLE están enumerados abajo.

GÉNEROS ADECUADOS:

poesía

ficción

teatro (excepto la mayoría de las películas digitales)

no ficción de los siguientes tipos:

no ficción creativa

crítica y teoría literaria

narrativa personal o autobiografía

en general, cualquier cosa de interés para una audiencia literaria

OBRAS INADECUADAS:

no ficción de los siguientes tipos:

divulgación de las noticias

obras de referencia o artículos de la enciclopedia

manuales, materiales de instrucción, libros de autoayuda

material sumamente técnico

publicidad

en general, cualquier cosa que no le interese a una audiencia literaria

películas digitalizadas (a menos de que contengan elementos interactivos)

canciones grabadas

obras que no contienen un texto escrito ni hablado

extractos de obras más largas, a menos de que los extractos tengan autonomía propia (como un poema completo de una colección)

Elementos electrónicos que califican:

audios o videos (pueden consistir en textos leído o interpretados)

animación

elementos gráficos o visuales esenciales para la obra

hipertexto u otros elementos interactivos

colaboración del lector (le permite a cualquier lector añadir un nuevo texto a la obra, que pasa a ser parte permanente de ésta)

texto generado (reglas y procesos al azar que determinan la manera en que las palabras son combinadas durante la lectura)

ELEMENTOS ELECTRÓNICOS QUE NO CALIFICAN:

características estándares de libros electrónicos:

índice hipertexto o tabla de contenido

enlaces a los pie de página

capacidad para buscar en la totalidad de un texto

marcadores o separadores de libros electrónicos

uso mínimo de gráficos (como tipos de letras ornamentales en los títulos)

texto no variable producido por un programa generador de texto si el código generado de texto no es parte de la obra

texto que incorpora los símbolos o la sintaxis de código de la computadora, la jerga de los grupos de discusión, u otro tipo de contenido textual asociado con las computadoras

PERSONAL DEL DIRECTORIO, ABRIL 2003

Robert Kendall,
Director de la base de datos

Nick Traenkner,
Programador del Directorio

Evelyn Wang
Asistente editorial

Editores contribuyentes:

Fran Ilich
Nick Montfort
José Luis Orihuela
Rob Swigart
Susana Tosca

SECCIONES

ELO

To facilitate and promote the writing, publishing, and reading of literature in electronic media.

DIRECTORY

A descriptive guide to over 2,000 works, 1,000 authors, and 150 publishers.

The Electronic Literature Directory is a unique and valuable resource for readers and writers of digital texts. It provides an extensive database of listings for electronic works, their authors, and their publishers. The descriptive entries cover poetry, fiction, drama, and nonfiction that makes significant use of electronic techniques or enhancements.

The Directory provides easy access to one of the most exciting and fastest-growing bodies of cutting-edge literature. Among the new forms of writing represented here are hypertexts and other interactive pieces, kinetic or animated poems, multimedia works, generated texts, and works that allow reader collaboration. Directory users can also enjoy the enhancements that the new technology brings to traditional literature, such as streaming audio readings of poetry by masters ranging from e.e. cummings and Dylan Thomas to contemporary Pulitzer Prize winners.

Authors and publishers listed in the Directory are encouraged to edit their own listings to ensure accuracy and completeness (see details below).

The Directory is currently in a publicly accessible beta form. Some bugs are still present, some key features have not yet been implemented, and not all data has been checked for accuracy. The great potential utility of the database compels us to make it accessible to the public despite these drawbacks.

PAD

The Preservation, Archiving, and Dissemination (PAD) project seeks to identify threatened and endangered electronic literature and to maintain accessibility, encourage stability, and ensure availability of electronic works for readers, institutions, and scholars.

Background of PAD: At the Electronic Literature Organization Symposium, The State of the Arts, held in April, 2002, at UCLA, writers, scholars, and teachers agreed upon a pressing need: a means to retrieve and preserve works of electronic literature from the ravages of technological "progress" that leave the works inoperable in new technical environments, and thus inaccessible. While these pioneering works promise to form a major part of the future of our literary heritage, their constant fading into technological obsolescence frustrates the formation of the critical and scholarly perspective required for that to happen. PAD envisions to preserving these works in forms that render them available to readers, supportable as part of museum collections, and suitable for scholarly research.

One important effort in the planning and early research stages of PAD was to make sure we worked closely with other text and media archiving groups. We've conducted a survey of the broad array of digital preservation and archiving that work that is underway around the world, and we are convinced that much of what is being done can be effectively applied to the job of preserving electronic literature. Unfortunately, electronic literature is not yet the focus of any major preservation effort, and many important aspects of preserving this type of work - such as how to maintain conditional sequencing of files delivered to the reader across different technical platforms - is not being addressed adequately. PAD proposes to fill this gap by adopting technologies and standards already in development and extending them in ways that will allow works of electronic literature (and other kinds of digital art objects) to have a long lifespan in a form as close to the original as possible and as useful material for scholarship.

Currently, PAD is in the process of seeking seed funding to make our operational plan more detailed and to conduct two proof-of-concept projects -- one interpreter and one aspect of the e(X)Literature Metadata Kit.

[III] 1 PROPUESTAS

[III] 1 B DISEÑO CONCEPTUAL DE UNA BASE DE DATOS

III. 1. B. 2 ESTRUCTURACIÓN DE UNA BASE DE DATOS

| | |
|--|-----|
| ESTRUCTURACIÓN DE UNA BASE DE DATOS | 399 |
| PRELIMINARES | 399 |
| Justificación del modelo propuesto de base de datos..... | 399 |
| ELEMENTOS DE LA BASE DE DATOS | 400 |
| El documento | 400 |
| El usuario..... | 401 |
| El editor y el suministro de datos | 402 |
| DISEÑO DE LA BASE DE DATOS..... | 405 |
| ESQUEMA PARA EL MODELO DE LA BASE DE DATOS..... | 406 |
| Concepto general de la base de datos..... | 406 |
| <i>Introducción de datos</i> | 406 |
| <i>Acceso a la información</i> | 406 |
| Estructura de la base de datos..... | 407 |
| Tabla 1. (A) Sistema de localización | 407 |
| de documentos, niveles 1, 2 y 3..... | 407 |
| Tabla 2. Localización <i>site</i> | 408 |
| Tabla 3. Localización <i>autor</i> | 409 |
| Tabla 4. Localización <i>obra/texto</i> | 409 |
| Tabla 5. Localización <i>obra/PV</i> | 410 |
| Tabla 6. Localización <i>info</i> | 411 |
| Tabla 7. Localización <i>búsquedas</i> | 411 |
| Tabla 8. (A) Sistema de localización | 411 |
| de documentos, hasta el nivel 8..... | 411 |
| Tabla 9. Sistema de introducción de datos..... | 415 |
| Formularios | 415 |
| Tabla 10. Formulario 1, sites información básica | 416 |
| Tabla 11. Formulario 2, con información exhaustiva..... | 416 |
| Tabla 12. Formulario 3, obra /poema | 420 |
| Tabla 13. Formulario 4, obra / texto | 422 |
| Tabla 14. Formulario 5, autor | 423 |
| Tabla 15. Formulario 6, certamen / convocatoria..... | 424 |
| Tabla 16. Formulario 7, de entrada | 425 |
| de material personal y de apertura de cuenta | 425 |
| Listados | 426 |
| Tabla 17. Listados movimientos y entornos de creación..... | 426 |
| Tabla 18. Listado de tipología del poemas | 430 |
| Tabla 19. Listado de tendencia general temática de la Web . | 430 |
| Tabla 20. Países | 431 |
| Tabla 21. Idiomas | 431 |
| Programa de recuperación (digitalización) de documentos analógicos | 431 |
| Tabla 22. Programa de recuperación de documentos..... | 431 |

Estructuración de una base de datos

Preliminares

Después de realizar el **trabajo de campo**, en la parte segunda de la investigación (*apartado del índice: II.1. Fase1*), consistente en:

- A. la observación del material editado en la *web*
- B. la recopilación de muestras representativas, que permitan su localización y la navegación *off line*, en su caso (*apartados del índice: I.1.a, II.1.b, y IV.3. :Recopilación de publicaciones WWW "off line"*)
- C. la realización de una ordenación editorial de la muestras (*apartado del índice: II.2, Fase 2: Marco topográfico de la situación editorial en la Web*)

Hemos establecido, a continuación, un **marco referencial** para un análisis taxonómico de estas publicaciones (*apartado del índice III.1.a.: Elementos para la creación de un marco taxonómico*).

En esta **tercera parte**, de propuestas y conclusiones, queda crear una estructura que permita, tras el análisis realizado de los modelos de referentes existentes (*apartado del índice: III.1.b.1.: Referentes previos de organización de documentación de poesía visual en la red*), la clasificación práctica y el posterior acceso a la multiplicidad de documentos relativos al tema de nuestra investigación.

Esto se concretará, en nuestro caso, con *el diseño conceptual de la estructura de una base de datos como sistema de ordenación y almacenamiento de documentación, con una estructura de acceso abierta al usuario, que permita la construcción orgánica de un cuerpo documental temático en evolución y crecimiento*.

Una base de datos, soportada por un sistema de **almacenamiento y ordenación** digital, de acceso a través de la propia **red** *www*, nos permitirá grandes ventajas potenciales sobre los sistemas de documentación predecesores.

Nos permitirá por un lado, en la **entrada de datos**:

- el registro de documentos digitales en una gran variedad de formatos: imágenes, textos, registros sonoros y audiovisuales, incluso algunos programas de interacción que actúan independientemente en el "cliente"
- el registro referencial de los documentos que, por su estructura performativa, no operan fuera de una estructura de red "cliente / servidor"

Por otro lado, en la **recuperación de estos datos** nos permitirá:

- la ordenación de los elementos recopilados atendiendo a diversos criterios individualizables
- el acceso a series de documentos concretos, especificando algunas de sus características
- cruzar campos de información

Justificación del modelo propuesto de base de datos

La propuesta de estructura que planteamos es una de las conclusiones de nuestro trabajo de revisión documental, y supone una mejora de los sistemas observados, ya sea por la novedad en la reordenación de sus elementos o bien por la incorporación de elementos previamente inexistentes en este tipo de bases temáticas.

Los sistemas que hemos ido estudiando tienen variadas orientaciones y diversos grados de funcionalidad en la organización de los recursos de acceso a sus archivos y han sido tomados como referentes, bien como modelos positivos a desarrollar y ampliar, o bien como modelos de organización negativos.

Nuestra propuesta se ha apoyado en estas bases experimentales:

- la experimentación con un modelo previo de base de datos, que se ha diseñado y utilizado para la compilación de los materiales de la presente investigación, y que se corrige y complementa en esta propuesta de síntesis sobre la experiencia de su funcionalidad
- la revisión de modelos de archivo precedentes en la red, que ilustramos en el capítulo correspondiente

Soluciones que consideramos que mejoran o amplían los modelos previos:

- La reordenación y ampliación de campos sobre los modelos existentes, permitiendo la introducción más flexible de documentación
- Ubicación, en una misma base de datos, de documentos de distintas categorías, como obras en diferentes formatos y soportes, textos teóricos, manifiestos, documentación sobre autores y movimientos, etc.
- Creación de un archivo orgánico autorregulado y generativo, a partir principalmente de las aportaciones del usuario
- Creación de un sistema de clasificación del interés del documento, a través de filtrados colectivos, que permita una mayor economía de la atención, instrumentalizado por la participación de los usuarios mediante votación
- Clasificación de los usuarios en niveles, atendiendo a sus características, a efectos de validar sus aportaciones a la base y organizar sus votaciones, y otros elementos de interacción
- Planteamiento de un sistema de archivo del documento digital original (*mirrors*), en vez del habitual vínculo externo, que permitirá el almacenamiento estable del documento y su consulta directa
- Propuesta de estructura bilingüe de la base, en la que los formularios puedan ser atendidos en castellano y otras lenguas latinas, ya que el actual predominio es casi exclusivo de la lengua inglesa

Elementos de la base de datos

El documento

Como el interés de nuestro estudio se centra en las publicaciones "*web*" relacionadas con la poesía visual, encontraremos que relacionados con este tema hay diversas categorías de documentos que se pueden ordenar en sentido creciente, desde un documento puntual, un texto, o una imagen que sean alojados en un documento HTML a la propia página HTML, que se subordina a una página índice y se agrupa a otras páginas en una estructura de *links* (enlaces hipertextuales), creando una unidad temática que, a su vez, puede ser una sección de una publicación mayor, un "*site*". Dentro de estas publicaciones, "*sites*" con una misma raíz de URL, encontraríamos también diferentes niveles de complejidad, desde "*sites* básicos" contruidos con tecnología HTML a "portales complejos" que integran otra serie de programas complementarios.

Los documentos que vamos a clasificar se polarizaran en dos categorías, contenedores y contenidos.

Contenedores

Sitios *web* de PV y afines:

Sites completos

Secciones independientes y con cierta autonomía dentro de estos "*sites*"

Páginas aisladas

La catalogación de los *sites* se realizará atendiendo a las características del "*site*" y por bloques temáticos

Contenidos

Contenidos y datos aislados de las publicaciones, relacionados con la PV

Obras de poesía visual, en diferentes formatos

Escritos relacionados con el tema

Datos específicos incluidos en los *sites*

- zonas de directorios de *links*
- información sobre convocatorias
- información sobre autores

La catalogación se establecerá según los criterios concordantes con el tipo de documento

La documentación de contenidos aislados se justifica por la necesidad de:

Independizar los contenidos de los *sites*, para consultas más específicas

Incluir en la base documental materiales que están fuera de los *sites* especializados o afines al tema, y que por diferentes razones guarden relación con el tema tratado. Una cantidad de documentos relevante que hemos encontrado relacionados con la poesía visual son incursiones casuales en publicaciones no necesariamente consideradas afines al entorno de la PV

El usuario

El usuario potencial de esta base de datos, dado su nivel de complejidad, correspondería a unos límites de edad no inferiores a un estudiante de secundaria y sin límite en el otro extremo. Siendo sus posibles usuarios:

poetas visuales, y colectivos de creadores relacionados

artistas plásticos y colectivos de creadores relacionados

teóricos y críticos de arte y estética

estudiantes de arte y literatura

profesores de arte y literatura

coleccionistas y marchantes

gestores culturales públicos y privados

editores independientes

instituciones y fundaciones culturales

El editor y el suministro de datos

Crear y gestionar la arquitectura de esta base de datos activa, supone un complejo trabajo de mantenimiento, que debe realizarse por un sector especializado: el editor y el equipo técnico. Estos supervisarán el correcto funcionamiento de la base e incorporarán las medidas necesarias, para optimizar su funcionalidad, dependiendo de los criterios editoriales.

La alimentación de datos deberá realizarse estableciendo una **estructura abierta** que permita que los propios usuarios del sistema sean los que vayan introduciendo progresivamente los documentos, para el crecimiento orgánico de la base.

Esta práctica es habitual en la estructura de Internet, en la que se suele apreciar una sensibilidad al intercambio voluntario de datos e información.

De esta manera, el colectivo de usuarios haría posible la ordenación de material fragmentario, de gran dispersión y de difícil acceso, cuando no piezas únicas o descatalogadas.

La fuente de datos será principalmente las publicaciones existentes en la propia *web*, aunque deberá también nutrirse de documentos no electrónicos que, tras su digitalización, pasarían a formar parte del archivo. Este aspecto es muy importante, ya que la idea sería hacer accesible la mayor cantidad posible de documentos descatalogados o de difícil acceso que puedan estar en manos de artistas y coleccionistas particulares o analistas del género. La recuperación de documentos analógicos para la base de datos será una de las políticas editoriales, fomentadas a través de la edición *web*.

La introducción de datos más específica, como el caso de los formularios de los *sites* (las fichas que documentan las características detalladas de las ediciones *web*), deben ser asumidas por los propios editores, a los que les será solicitada por el editor a través de correo electrónico.

En la base es fundamental, la inclusión de un sistema en su estructura, cuya funcionalidad es controlar quien introduce los datos y permite su verificación posterior por el editor. Este sistema debe ofrecer al usuario una información observable en las consultas realizadas, de tal manera que ante cada dato se conozca la fuente y si la información o el contenido ya ha sido verificado por el editor, o bien si no es posible la verificación.

El sistema empleado por el Electronic Literature Directory, (ELD, <http://directory.eliterature.org>) consiste en la creación de cuentas de usuario para editores o autores que, siguiendo unos criterios pre-establecidos, pueden acceder en su caso a la inclusión directa de obras en el directorio y a su mantenimiento y actualización¹. El sistema está enfocado a que los autores y editores auto-publiquen

¹ Criterio para la inclusión de obra, *Electronic Literature Directory* s

Las obras listadas en el Directorio de Literatura Electrónica deben haber sido publicadas en formato electrónico, ya sea en el Web o en medios que puedan ser leídos por una computadora. Las obras no son elegibles de ser listadas en el Directorio si han sido mostradas en algún un espacio de exhibición físico pero no han sido distribuidas a los lectores a través de la Web o en un disco. CDs de audio, cintas de audio, cintas de video, y DVDs de video no cumplen con los requisitos necesarios para ser incluidos. Solamente listamos las publicaciones que no podrían ser publicadas en una imprenta tradicional sin sacrificar o alterar elementos significativos de la obra, como aquellas con contenido de multimedia u otras características interactivas. Para ser incluido en el DLE, una obra debe tener por lo menos uno de los elementos electrónicos enumerados a continuación. Observe que la mayoría de los libros electrónicos no son elegibles de ser incluidos. Las obras impresas en forma de hipertextos tampoco califican. Los géneros adecuados para el DLE están enumerados abajo.

Géneros adecuados:

- poesía
- ficción
- teatro (excepto la mayoría de las películas digitales)
- no ficción de los siguientes tipos:
 - no ficción creativa
 - crítica y teoría literaria
 - narrativa personal o autobiografía
 - en general, cualquier cosa de interés para una audiencia literaria

Obras inadecuadas:

- no ficción de los siguientes tipos:
 - divulgación de las noticias
 - obras de referencia o artículos de la enciclopedia
 - manuales, materiales de instrucción, libros de autoayuda
 - material sumamente técnico
 - publicidad
 - en general, cualquier cosa que no le interese a una audiencia literaria
- películas digitalizadas (a menos de que contengan elementos interactivos)
- canciones grabadas
- obras que no contienen un texto escrito ni hablado
- extractos de obras más largas, a menos de que los extractos tengan autonomía propia (como un poema completo de una colección)

Elementos electrónicos que califican:

- audios o videos (pueden consistir en textos leído o interpretados)
- animación
- elementos gráficos o visuales esenciales para la obra
- hipertexto u otros elementos interactivos
- colaboración del lector (le permite a cualquier lector añadir un nuevo texto a la obra, que pasa a ser parte permanente de ésta)
- texto generado (reglas y procesos al azar que determinan la manera en que las palabras son combinadas durante la lectura)

Elementos electrónicos que no califican:

- características estándares de libros electrónicos:
 - índice hipertexto o tabla de contenido
 - enlaces a los pie de página
 - capacidad para buscar en la totalidad de un texto
 - marcadores o separadores de libros electrónicos
- uso mínimo de gráficos (como tipos de letras ornamentales en los títulos)
- texto no variable producido por un programa generador de texto si el código generado de texto no es parte de la obra
- texto que incorpora los símbolos o la sintaxis de código de la computadora, la jerga de los grupos de discusión, u otro tipo de contenido textual asociado con las computadoras

Para solicitar una cuenta

Para los autores:

1. Especifique que usted está solicitando una cuenta como autor.
2. Incluya su nombre como desea se aparezca en sus listas.
3. Incluya su dirección de correo electrónico (y en caso de que esté disponible, el URL de la página principal) que deba ser incluido en su registro de autor. Si usted no desea que su dirección de correo electrónico esté disponible al público, por favor avisenos para que no sea publicada en el DLE.
4. Proporcione el URL de una o más de las obras que califican (o la descripción y la información acerca de la organización de la obra en caso de que haya sido publicada en disco). Si es posible, por favor mándenlos los URLs o la información de varias obras, especialmente si no está seguro de cuáles obras son las que califican.
5. Por cada trabajo enviado, especifique el género y los elementos electrónicos que contiene.

Para los editores:

1. Especifique que usted está solicitando una cuenta como editor.
2. Incluya su nombre y el nombre de su compañía editorial, de su publicación periódica, o de su sitio Web tal y como quiere que aparezcan en sus listados.
3. Proporcione la dirección de correo electrónico que debe ser incluida en su record como editor. Utilizaremos esta dirección para mantener correspondencia con usted.

sus propias producciones, lo que permite un máximo rigor en el control de los contenidos, por el propio autor.

Siguiendo esta línea de auto edición, que permite un control específico del material editado, se puede crear un doble sistema de registro y acceso a la *web*, común en las publicaciones en la red:

un nivel de visitante, con posibilidades de consultas y descargas de documentos desde la base

un nivel de suscripción, en los que los participantes podrán ampliar sus posibilidades de interacción, como incorporar nuevo material al sistema y supervisar y manipular el material propio a través de una serie de *password* que permitan estas acciones selectivas. Un código particular podrá identificar en cada caso las aportaciones de cada contribuyente, dándose el caso potencial de que la información recopilada sobre un determinado asunto sea aportada por múltiples usuarios y sean posible sus respectivas identificaciones, que darían un criterio de mayor o menor veracidad a la información

El sistema de identificaciones tendrá una clave de nivel, que otorgaría el *Web master*, en relación al perfil del usuario,. Así, un artista tendría un código de identificación, diferente al de un estudiante o al de un especialista. Y estos códigos, aun manteniendo un posible anonimato, darán señales suficientes al usuario para ofrecer una mayor o menor credibilidad en relación al potencial rigor de la fuente.

Otra fuente de datos, fomentada por la política editorial, sería la de las aportaciones de proyectos de colaboración específicos, coordinados por departamentos de arte y literatura de centros docentes.

Los niveles de colaboración podrían ser de menor a mayor rigor potencial:

- A. aficionado genérico
- B. estudiante de temas afines
- C. teórico en temas afines
- D. autor especialista con comentario de obra ajena
- E. teórico especialista
- F. programa especial de proyecto de estudio
- G. autor con comentario de obra propia

-
- 4. Incluya los URLs de una o más de las publicaciones que califican (o la descripción y la información acerca de la organización de la obra en caso que haya sido publicada en disco). Si es posible, por favor mándenlos los URLs o la información de varias obras, especialmente si usted no está seguro cuáles obras son las que califican.
 - 5. Por cada trabajo enviado, especifique el género y los elementos electrónicos que contiene.

Lo que recibirá

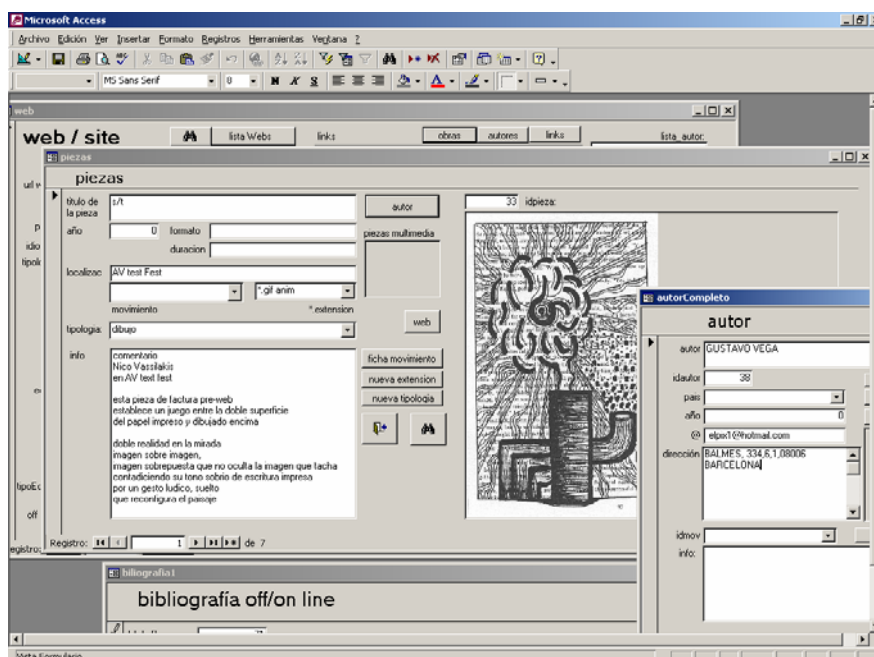
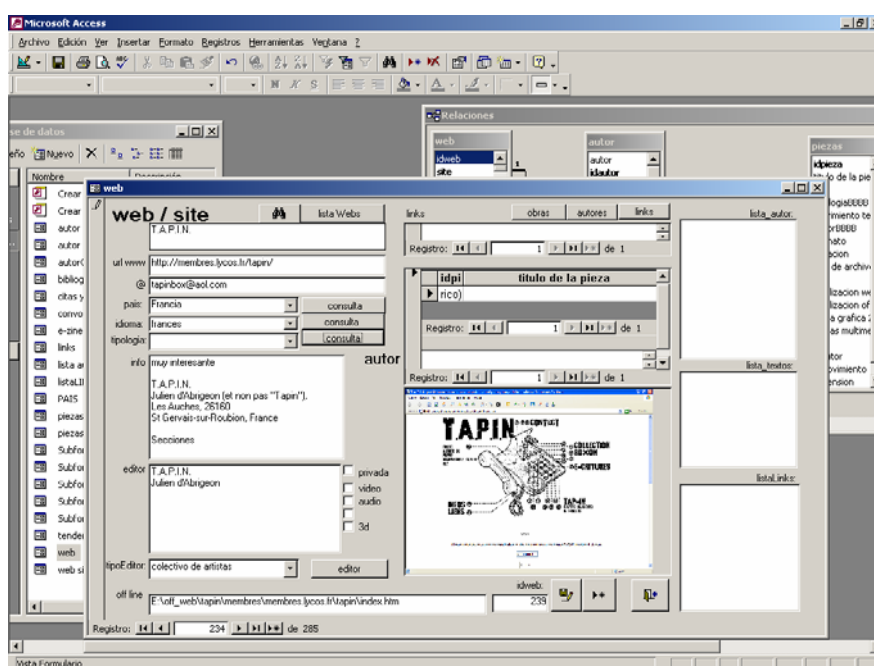
Una vez confirmemos que su obra cumple con nuestros criterios de inclusión, crearemos su listado de autor en el ELD e incorporaremos una o dos de sus obras, según la información que nos proporcionó. También recibirá un mensaje de correo electrónico automáticamente generado con su nombre de usuario, contraseña, y las instrucciones para acceder al sistema, de manera que pueda actualizar y añadir a sus listas cuando lo considere apropiado.

Diseño de la base de datos

Para establecer un sistema de clasificación, se ensayó, en este estudio, una base de datos experimental, con la intención de analizar en la práctica la complejidad del sistema y detectar las posibles deficiencias en la recopilación de datos.

Esta base se hizo con el sistema que consideramos de alta estandarización: Microsoft Access 2000 9.0.3821 SR-1, por su accesibilidad. Pero este software, por sus limitaciones, no serviría para el desarrollo de la base definitiva, que debería programarse en lenguajes compatibles con la web, como el PHP o el ASP.

BASE DE DATOS EXPERIMENTAL



El diseño que planteamos a continuación es el resultado de este estudio previo

Esquema para el modelo de la base de datos

Concepto general de la base de datos

Base de datos integrada en un sitio *web* de acceso abierto en sus dos funciones básicas:

Función 1

Introducción de documentos de diversas categorías, relacionados con la poesía visual

Función 2

Consulta de dichos documentos con distintas estrategias de interrelación entre los datos

Introducción de datos

posibilidad de introducción de datos en las diversas categorías: *site*, imágenes, textos,...

posibilidad de introducción de documentos digitales, obras en diversos formatos o el *link* a ellas

sistemas de campos con relaciones y asociaciones internas de datos

sistemas de identificación del contribuyente, en diferentes niveles de implicación

sistemas de organización jerárquica de los campos, que faciliten la comprensión de la estructura de campos

sistemas de formularios autoextensibles en niveles progresivos de complejidad

Acceso a la información

La estructura técnica debe posibilitar la obtención estas directrices de diseño:

acceso a la información a través de una estructura lógica jerarquizada, para no saturar los niveles de información simultaneos

acceso a la información a través de la entrada de palabras aisladas, o series de términos clave

acceso por campos específicos cruzados

acceso múltiple a listado de documentos, por su soporte o cualquier otra característica registrada, y su posterior posibilidad de descarga

links a las fuentes de información, en el caso, de que no estén almacenadas en la base

Se podrían obtener, por ejemplo:

listado de *sites* agrupadas por temas, fechas de origen, países o idiomas

listado de obras agrupadas por temas o características técnicas

listado de autores individuales

listado de obras de autores

relaciones de artículos publicados agrupados por temas

listados estadísticos de las *webs* más citadas en los *links* por otras *webs*

listado de bibliografías *off line* por temas

Y en otro orden:

Quién es la fuente de la información

Estado de comprobación de la autenticidad del documento por el editor

Estructura de la base de datos

Desde la entrada al *site* encontraremos una doble bifurcación:

(A) búsqueda / descarga de datos – documentos

(B) subida de datos – documentos

Presentaremos primero la estructura de localización de documentos, desglosando cada sección: site, autor, obra,... (tablas 1 a 7). Para luego presentar la estructura jerarquizada en ocho niveles (en esta tabla 8, se integran las tablas precedentes, es útil únicamente como referencia de relación).

Tabla 1. (A) Sistema de localización de documentos, niveles 1, 2 y 3

| | | |
|--|---|-------|
| BÚSQUEDA / DESCARGA DE DATOS Y DOCUMENTOS | SITE | |
| | AUTOR | |
| | OBRA | TEXTO |
| | | PV |
| | INFO | |
| | BÚSQUEDA POR PALABRAS CLAVE O CADENA DE PALABRAS | |
| | BÚSQUEDA EN LA WEB | |
| | BÚSQUEDA MIXTA | |

Tabla 2. Localización *site*

| | | | | | |
|------|---------------------|----------------------|--|---------------------|---------|
| SITE | NOMBRE DEL SITE | A / Z | | | |
| | | | | | |
| | TEMÁTICA | POESÍA VISUAL | CREACIÓN / PRODUCCIÓN | LISTADO | SUBFORM |
| | | | EXHIBICIÓN /DISTRIBUCIÓN | LISTADO | SUBFORM |
| | | | EDUCACIÓN/ PROMOCIÓN (TEORÍA) | LISTADO | SUBFORM |
| | | | | | |
| | | | LISTA DE CATEGORÍAS TEMÁTICAS | | |
| | | EDICIÓN | TIPOGRAFÍA | ABRE SUB FORMULARIO | |
| | | | CALIGRAFÍA | ABRE SUB FORMULARIO | |
| | | | RECURSOS TÉCNICOS | ABRE SUB FORMULARIO | |
| | | | DEBATE SOBRE LA AUTORÍA | | |
| | | | OFF LINE | | |
| | | WEB | | | |
| | | | TECNOLOGÍA DEL SITE DE PV Y AFINES | BÁSICA | |
| | | | | INTERMEDIA | |
| | | | | COMPLEJA | |
| | | | | | |
| | | RECURSOS EDICIÓN WEB | | | |
| | | | | | |
| | DATOS DE LA EDICIÓN | NOMBRE EDITOR | A / Z | | |
| | | PAÍS | LISTA DESPLEGADLE | | CIUDAD |
| | | IDIOMA | LISTA DESPLEGADLE | | |
| | | TEMPORALIDAD | FECHA DE ORIGEN /</> | | |
| | | | PUBLICACIÓN PERIÓDICA ORGANIZADA EN ENTREGAS | | |
| | | | PUBLICACIÓN ÚNICA, CRECIENTE | | |
| | | | | | |

Tabla 3. Localización autor

| | | | | |
|-------|-----------|--------------------------------|------------------------------|----------|
| AUTOR | CREACIÓN | PV | TEMAS, AREAS | LISTADOS |
| | | LITERATURA | | LISTADOS |
| | | AFINES | | LISTADOS |
| | TEORÍA | CRITICA | | LISTADOS |
| | | ENSAYO | | LISTADOS |
| | | CATÁLOGO | | LISTADOS |
| | | | | |
| | UBICACIÓN | AÑO | | |
| | | MOVIMIENTO ARTÍSTICO O TEÓRICO | | |
| | | PAIS | | |
| | CONTACTO | DIRECTO | E-MAIL | |
| | | | DIRECCIÓN APARTADO POSTAL | |
| | | | TELEFONO | |
| | | INDIRECTO | INSTITUCIONES O GALERÍAS | |
| | | | | |

Tabla 4. Localización obra/texto

| | | |
|--------------|--------------------------|------------------------------|
| OBRA / TEXTO | AUTOR | LISTA DE AUTORES |
| | TITULO ORIGINAL | TITULO CASTELLANO |
| | TEMPORALIDAD, FECHA /</> | |
| | TEMÁTICA | LISTA DE TEMAS |
| | MOVIMIENTO O TENDENCIA | LISTA DE TEMAS |
| | FORMATO DIGITAL | LIBRO ELECTRÓNICO |
| | | PDF |
| | | DOCUMENTO DE TEXTO |
| | | OBRAS OFF LINE DIGITALIZADAS |
| | | |
| | ARTÍCULOS | |
| | CATÁLOGOS | |
| | MANIFIESTOS | |
| | | |
| | EDICIÓN | EDITOR |
| | | TRADUCTOR |

Tabla 5. Localización obra/PV

| | | | |
|--------------|----------------------------------|-------------------------------|----------------|
| OBRA/ PV | | | |
| | TITULO ORIGINAL | TITULO CASTELLANO | |
| | CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS | GRAFICA ESTÁTICA (EDL) | |
| | | HIPERTEXTO (EDL) | |
| | | INTERACCIÓN (EDL) | NO MODIFICABLE |
| | | | MODIFICABLE |
| | | TEXTO ANIMADO (EDL) | |
| | | PRESENTACIÓN REGISTRADA (EDL) | AUDIO |
| | | | VIDEO |
| | | TEXTO GENERADO (EDL) | |
| | | OBRA PROCESUAL | |
| | OBRA AUTO GENERATIVA | | |
| | EDICIÓN | EDITOR | |
| | | PROGRAMADOR Y TECNICOS | |
| | MOVIMIENTO ARTÍSTICO | LISTA DESPLEGABLE | |
| | AÑO | | |
| | FORMATO / SOPORTE | TEXTO HTML | |
| | | IMAGEN 2D | |
| | | 3D | |
| | | ANIMACIÓN | |
| | | INTERACCIÓN | |
| | | VIDEO | |
| | | AUDIO | |
| | | | |
| | AUTOR A/Z | INDIVIDUAL A/Z | |
| | | OBRA COLECTIVA | |
| | | ANÓNIMA | |
| ATRIBUIDA | | | |
| | | | |
| | | | |
| EXHIBICIONES | ON LINE WEB | | |
| | OFF LINE | | |
| | | | |

Tabla 6. Localización *info*

| | |
|------|--|
| INFO | CERTÁMENES |
| | FESTIVALES |
| | CONVOCATORIAS |
| | PROYECTOS |
| | |
| | RECURSOS, DE EDICIÓN Y TECNOLOGÍA |
| | |
| | FOROS |
| | LISTAS DE DISTRIBUCIÓN |
| | WEB RINGS DE AFINIDAD TEMÁTICA |
| | |
| | DICCIONARIOS Y GLOSARIOS |
| | |
| | DIRECTORIOS DE ARTISTAS |
| | CONTACTOS CON CREADORES E INSTITUCIONES, DIRECCIONES DE E MAIL |
| | |

Tabla 7. Localización *búsquedas*

| | |
|---|---|
| BÚSQUEDA POR PALABRAS CLAVE O CADENA DE PALABRAS | A/ Z 1 LISTA DE TÉRMINOS DEL TESAURO DE LA BASE DE DATOS |
| | A/ Z 2 |
| | A/ Z 3 |
| | A/ Z 4 (SE PODRÁN COMBINAR HASTA CUATRO TÉRMINOS PARA BUSCAR RELACIONES CRUZADAS) |

| | | |
|--------------------|-------------------------------------|----------|
| BÚSQUEDA EN LA WEB | BUSCADORES | LISTADOS |
| | DIRECTORIOS TEMÁTICOS DE BUSCADORES | LISTADOS |

| | | |
|----------------|---|----------|
| BÚSQUEDA MIXTA | BIBLIOTECAS VIRTUALES | LISTADOS |
| | SITES DE RECOPIACIÓN Y ARCHIVO DE PV | LISTADOS |
| | INSTITUCIONES EDUCATIVAS | LISTADOS |

Tabla 8. (A) Sistema de localización de documentos, hasta el nivel 8

| NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 3 | NIVEL 4 | NIVEL 5 | N 6 | N 8 |
|--|---------|---------|---------|---------|-----|-----|
| BÚSQUEDA / DESCARGA | | | | | | |

| | | | | | | |
|--|------------------------|--------------------------|-------------------------------|-------------------------------|----------------|--|
| | TEXTO | TITULO ORIGINAL | TITULO CASTELLANO | | | |
| | | TEMPORALIDAD, FECHA /</> | | | | |
| | | TEMÁTICA | LISTA DE TEMAS | | | |
| | | MOVIMIENTO O TENDENCIA | LISTA DE TEMAS | | | |
| | | FORMATO DIGITAL | LIBRO ELECTRÓNICO | | | |
| | | | PDF | | | |
| | | | DOCUMENTO DE TEXTO | | | |
| | | | OBRAS OFF LINE DIGITALIZADAS | | | |
| | | | | | | |
| | | ARTÍCULOS | | | | |
| | | CATÁLOGOS | | | | |
| | | MANIFIESTOS | | | | |
| | | | | | | |
| | | EDICIÓN | EDITOR | | | |
| | | | TRADUCTOR | | | |
| | | PV | | | | |
| | | | TITULO ORIGINAL | TITULO CASTELLANO | | |
| | | | CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS | GRAFICA ESTÁTICA (EDL) | | |
| | | | | HIPERTEXTO (EDL) | | |
| | | | | INTERACCIÓN (EDL) | NO MODIFICABLE | |
| | | | | | MODIFICABLE | |
| | | | | TEXTO ANIMADO (EDL) | | |
| | | | | PRESENTACIÓN REGISTRADA (EDL) | AUDIO | |
| | | | | | VIDEO | |
| | | | | TEXTO GENERADO (EDL) | | |
| | | | | OBRA PROCESUAL | | |
| | | | OBRA AUTO GENERATIVA | | | |
| | | | EDICIÓN | EDITOR | | |
| | PROGRAMADOR Y TECNICOS | | | | | |
| | MOVIMIENTO ARTÍSTICO | | LISTA DESPLEGABLE | | | |
| | AÑO | | | | | |
| | FORMATO / SOPORTE | | TEXTO HTML | | | |
| | | | IMAGEN 2D | | | |
| | | | 3D | | | |
| | | | ANIMACIÓN | | | |
| | | | INTERACCIÓN | | | |
| | | | VIDEO | | | |
| | | | AUDIO | | | |
| | | | | | | |
| | AUTOR A/Z | | INDIVIDUAL A/Z | | | |
| | | | OBRA COLECTIVA | | | |
| | | | ANÓNIMA | | | |
| | | | ATRIBUIDA | | | |
| | | | | | | |
| | EXHIBICIONES | | ON LINE WEB | | | |
| | | | OFF LINE | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |

| | | | |
|--|--|--|----------|
| | | FESTIVALES | |
| | | CONVOCATORIAS | |
| | | PROYECTOS | |
| | | | |
| | | RECURSOS, DE EDICIÓN Y TECNOLOGÍA | |
| | | | |
| | | FOROS | |
| | | LISTAS DE DISTRIBUCIÓN | |
| | | WEB RINGS DE AFINIDAD TEMÁTICA | |
| | | | |
| | | DICCIONARIOS Y GLOSARIOS | |
| | | | |
| | | DIRECTORIOS DE ARTISTAS | |
| | | CONTACTOS CON CREADORES E INSTITUCIONES, DIRECCIONES DE E MAIL | |
| | | | |
| | | | |
| | BÚSQUEDA POR PALABRAS CLAVE O CADENA DE PALABRAS | | |
| | A/ Z 1 LISTA DE TÉRMINOS DEL TESAURO DE LA BASE DE DATOS | | |
| | A/ Z 2 | | |
| | A/ Z 3 | | |
| | A/ Z 4 (SE PODRÁN COMBINAR HASTA CUATRO TÉRMINOS PARA BUSCAR RELACIONES CRUZADAS) | | |
| | | | |
| | BÚSQUEDA EN LA WEB | BUSCADORES | LISTADOS |
| | | DIRECTORIOS TEMÁTICOS DE BUSCADORES | LISTADOS |
| | | | |
| | BÚSQUEDA MIXTA | BIBLIOTECAS VIRTUALES | LISTADOS |
| | | SITES DE RECOPIACIÓN Y ARCHIVO DE PV | LISTADOS |
| | | INSTITUCIONES EDUCATIVAS | LISTADOS |
| | | | |

Tabla 9. Sistema de introducción de datos

| | NIVEL 1 | NIVEL 2 | NIVEL 2 |
|-------------------|-----------------------|----------------|------------------|
| ENTRADA PRINCIPAL | INTRODUCCIÓN DE DATOS | OBRAS PV | REFERENCIAS |
| | | | CONTENIDO OBRAS |
| | | | |
| | | TEXTOS | REFERENCIAS |
| | | | CONTENIDO TEXTOS |
| | | | |
| | | DATOS SITE | |
| | | | |
| | | DATOS AUTORES | |
| | | DATOS EVENTOS | |
| | | | |
| | | PALABRAS CLAVE | LISTA |
| | | | |

El usuario que quiera introducir información se encontrará con cinco opciones básicas y un sistema de palabras clave. Dependiendo de la opción elegida, se desplegarán una serie de formularios para la entrada de datos, que tendrán diversos niveles de complejidad creciente, mediante un sistema de despliegue de opciones.

La apertura básica debe ser una ficha de apariencia sencilla. Los formularios están diseñados en relación a las características variables de los documentos.

Las listas desplegables, en cada área de introducción de datos, se gestionarán permitiendo que el usuario pueda ir creando nuevos ítems, de tal manera que la lista, por ejemplo de países o de tendencias, partirá de unos contenidos predefinidos que, al igual que los datos, irán creciendo orgánicamente.

Para controlar el nivel de actualización de la información existirá un control de niveles de rigor estimativo de quien introduce los datos asociado con su perfil de registro y un control automático de la fecha en la que se inscribe la información (importante en algunos casos como eventos o convocatorias).

Formularios

formulario 1 *sites link* básico

formulario 2 *sites* con información exhaustiva

formulario 3 obras genéricas de PV

formulario 4 textos

formulario 5 certámenes

formulario 6 tendencias /movimientos artísticos

Formulario de entrada de material personal, apertura de cuenta

Tabla 10. Formulario 1, sites información básica

| FORMULARIO 1, SITES , INFORMACIÓN BÁSICA | | |
|--|-----------------------------------|--|
| CAMPO PRINC. | CAMPO SECUNDARIO | INFO. |
| NOMBRE DEL SITE | | |
| DIRECCIÓN URL | | |
| TEMÁTICA | | <i>listado de temas tendencia general temática de la Web</i> |
| NIVEL DE INTERÉS | | <i>el que introduce el dato introduce un criterio de interés, que conjuntamente con los que posteriormente introduzcan los usuarios, establecerá un ranking, estadístico</i> |
| | REGISTRO DE QUE INTRODUCE EL DATO | <i>código personal</i> |
| | VALORACIÓN | |
| | + DATOS | <i>despliega otro formulario mas completo</i> |

Tabla 11. Formulario 2, con información exhaustiva

| FORMULARIO 2, SITES CON INFORMACIÓN EXHAUSTIVA | | |
|--|---|---|
| CAMPO PRINC. | CAMPO SECUNDARIO | INFO. |
| UBICACIÓN DE LA PUBLICACIÓN | | |
| NOMBRE DEL SITE | | |
| DIRECCIÓN URL | | |
| DIRECCIÓN DE E-MAIL | | |
| PAÍS DE ORIGEN | | |
| IDIOMA / S | | |
| ICONO | | <i>logo o imagen de portada</i> |
| | FECHA EN QUE SE RELLENA EL FORMULARIO, DATO AUTOMÁTICO | |
| EDICIÓN | | |
| NOMBRE EDITOR | | <i>editor, artista, asociación, ...</i> |
| | LOCALIZACIÓN DIRECCIÓN TELÉFONO E MAIL | <i>datos de contacto</i> |
| EQUIPO EDITORIAL | | <i>nombres de los miembros del equipo editorial</i> |
| | LOCALIZACIÓN | |
| EQUIPO TÉCNICO | E MAIL | <i>programadores y web master</i> |
| COLABORADORES | UN SOLO EDITOR | |
| | UN EQUIPO DE DOS PERSONAS | |
| | ENTRE DOS Y CUATRO | |
| | ENTRE CUATRO Y DIEZ | |
| | MAS DE DIEZ | |

| | | |
|--------------------------------------|------------------------|--|
| | | |
| | LISTADO | |
| SOPORTE EDITORIAL | | |
| INSTITUCIÓN PÚBLICA | UNIVERSIDAD | lista creciente de posibles ámbitos de enseñanza o departamentos literatura artes plásticas ... |
| | ESCUELA DE ARTE | |
| | INSTITUTO DE LA LENGUA | |
| | MUSEO | |
| | CENTRO CULTURAL | |
| | MINISTERIO | |
| | AYUNTAMIENTO | lista creciente |
| | OTRAS | |
| INSTITUCIÓN PRIVADA | UNIVERSIDAD | |
| | FUNDACIÓN | |
| | ASOCIACIÓN CULTURAL | |
| | COOPERATIVA | |
| | COLECTIVO DE ARTISTAS | |
| | GALERÍA DE ARTE | |
| | MUSEO | |
| | EDITORIAL | |
| | OTRAS | lista creciente |
| EDITOR INDEPENDIENTE | INDIVIDUAL | se podrán inscribir varios apartados simultáneamente |
| | AUTOPROMOCIONAL | |
| | POETA VISUAL | |
| | ESCRITOR | |
| | ARTISTA PLÁSTICO | |
| | DOCENTE / ESTUDIANTE | |
| | | |
| EDICIÓN PARA LA PROMOCIÓN DE EVENTOS | EXPOSICIONES | |
| | BIENALES | |
| | CERTÁMENES | |
| | OTROS | lista creciente |
| | | |
| | | |
| TEMPORALIDAD | | |
| FECHA DE INICIO | | fecha origen de la publicación |
| | | las publicaciones pueden ser de dos modelos básicos combinables, uno de renovación creciente, incrementando contenidos irregularmente y manteniendo los anteriores parcial o completamente |

| | | |
|---|--|---|
| | | <i>y otra, siguiendo el modelo de entregas por números, aunque estén disponibles los números anteriores</i> |
| PUBLICACIÓN PERIÓDICA | SI/ NO | |
| | SI... | |
| | TIPOS DÍA / MES / AÑO.../ IRREGULAR | <i>formatos temporales</i> |
| | NO... | |
| | ULTIMA ACTUALIZACIÓN | |
| FORMATO | | |
| | PORTAL | <i>site complejo, con servicios y re-direccionamiento interior a otros sites</i> |
| | SITE TEMÁTICO | <i>site convencional</i> |
| | E-ZINE | |
| | BBS | <i>boletín de distribución de noticias</i> |
| | P2P | |
| | OTROS | <i>lista auto generativa</i> |
| CARÁCTER DE LA PUBLICACIÓN (CUADRO PLANO B EN RELACIÓN AL PLANO A) | | |
| | CREACIÓN / PRODUCCIÓN | <i>poesía visual</i> |
| | | <i>artes plásticas/ PV</i> |
| | | <i>literature / PV</i> |
| | | <i>net art/new media/ PV</i> |
| | | <i>teoría/ PV</i> |
| | EXHIBICIÓN / DISTRIBUCIÓN | <i>paginas personales de presentación , CV y contacto</i> |
| | | <i>galerías de obras</i> |
| | | <i>webs recopilatorios</i> |
| | | <i>archivos documentales</i> |
| | | <i>webs temáticos</i> |
| | | <i>editoriales y distribuidoras</i> |
| | | <i>museos</i> |
| | | <i>fundaciones</i> |
| | | <i>webs monográficas de obras de artistas</i> |
| | | <i>centros de arte</i> |
| | | <i>centros de educación</i> |
| | PROMOCIÓN / EDUCACIÓN | <i>festivales</i> |
| | | <i>certámenes</i> |
| | | <i>convocatorias</i> |
| | | <i>centros de educación específicos de arte y literatura</i> |
| | | <i>centros de educación de áreas genéricas</i> |
| | | <i>áreas de cultura y educación de instituciones diversas</i> |
| | | <i>lugares teóricos de encuentro y debate</i> |
| | | <i>publicaciones periódicas de teoría y practica</i> |
| | | <i>varios campos son posibles simultáneamente</i> |
| TEMÁTICA DE LA PUBLICACIÓN | | |

| | | |
|----------------------|---|---|
| ESPECÍFICO DE PV | | |
| CON CONTENIDOS DE PV | | |
| AFINES | TIPOGRAFÍA | |
| | CALIGRAFÍA | |
| | COLLAGE | |
| | MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS RELACIONADOS | lista auto generativa dada surrealismo futurismo arte concreto ... |
| | OTROS | |
| CONTENIDOS | | |
| | ARTISTAS DE PV | lista |
| | | conexión a otro formulario |
| | ESCRITORES DE ARTÍCULOS | lista |
| | | conexión a otro formulario |
| | OBRAS | lista de artículos relacionados con la pv |
| TENDENCIA | | |
| | | lista |
| TECNOLOGÍA | | |
| | NIVEL TECNOLÓGICO | básico html |
| | | elementos dinámicos y mediáticos |
| | | elementos relacionales |
| | ELEMENTOS MEDIÁTICOS | lista auto generativa |
| | | imagen estática 2d |
| | | 3d |
| | | animación |
| | | video |
| | | sonido |
| | | animación vectorial |
| | | applets |
| | | vrIm |
| | | interactivos |
| | ELEMENTOS RELACIONADOS | lista auto generativa |
| | | e mail |
| | | listas de distribución |
| | | base de datos |
| | | foros |
| | | web logs / wikis |
| | | web cam |
| | | video / audio streaming |
| | | P2P |

| LINKS RELACIONADOS DIRECTAMENTE CON LA PV |
|---|
| <i>los links, son fundamentales para establecer un criterio de paginas mas referenciadas por los propios usuarios</i> <i>se establecerá un sistema de relación que establezca la estadística de cuales son los sites mas referenciados</i> |
| |
| VALORACIÓN PERSONAL DEL EDITOR (ZONA EXCLUSIVA DEL EDITOR) |
| IDEARIO |
| TARGET, PUBLICO AL QUE VA DIRIGIDO |
| FINANCIACIÓN |
| |
| CONEXIONES A OTROS FORMULARIOS Y TABLAS DE CONSULTA, RELACIONADAS |
| CONEXIÓN A FORMULARIO DE OBRAS |
| CONEXIÓN A FORMULARIO DE AUTORES |
| |

Tabla 12. Formulario 3, obra /poema

| FORMULARIO 3, OBRA /POEMA | | |
|--------------------------------|--|---|
| CAMPO PRINC. | CAMPO SECUNDARIO | INFO. |
| | | |
| AUTOR | | <i>conexión a formulario de autor</i> |
| TITULO | | |
| AÑO | | |
| MOVIMIENTO | | <i>listado</i> |
| | | |
| OBRA OFF LINE, DIGITALIZADA | <i>FORMATO</i> | <i>dimensiones y soporte espacio temporal</i> |
| OBRA DIGITAL EN ORIGEN | <i>FORMATO</i> | <i>soporte mediático extensión del tipo de archivo/ lista</i> |
| ESPECIFICA PARA WEB | <i>FORMATO</i> | <i>soporte mediático extensión del tipo de archivo/ lista</i> |
| | <i>TEMPORALIDAD</i> | |
| | | |
| TIPO DE OBRA | <i>lista auto generativa</i> <i>CALIGRAFÍA</i> <i>TIPOGRAFÍA</i> <i>2D GRÁFICO</i> <i>ICÓNICO</i> <i>COLLAGE</i> <i>SIMBOLISMO</i> | |

| | | |
|--|--|--|
| | FOTOGRAFÍA DIBUJO ANIMACIÓN IMAGEN EN MOVIMIENTO TEXTO AUDIO INTERACTIVO 3D OBJETO 3D VRLM 3D ESPACIO PARTITURA SONIDO CALIGRAFÍA + IMPRESIÓN SEMIÓTICO PARTITURA POESÍA FONÉTICA PARTITURA PERFORMANCE OBRA GENERATIVA ASCCI SEMIÓTICA HIPERTEXTO | |
| COPIA DE OBRA PARA LA BASE DE DATOS O LINK | | |
| | IMAGEN ESTÁTICA | formulario de subida de la obra a la base de datos |
| | CONTENIDO MULTIMEDIA | formulario de subida de la obra a la base de datos |
| | LINK | |
| NOTAS/ INFO | | |
| | DESCRIPCIÓN | |
| | COMENTARIOS | |
| | | |
| | REGISTRO DE QUE INTRODUCE EL DATO | código personal |
| | VALORACIÓN | |

Tabla 13. Formulario 4, obra / texto

| FORMULARIO 4, OBRA / TEXTO | | |
|-------------------------------|-----------------------------------|---|
| CAMPO PRINCIP. | CAMPO SECUNDARIO | INFO. |
| AUTOR | | conexión a formulario de autor |
| TITULO | | |
| FECHA | | |
| EDITOR | | |
| LUGAR DE LA EDICIÓN | ON LINE | link, múltiples posibles |
| | OFF LINE | |
| FORMATO | ON LINE | lista |
| | OFF LINE | lista |
| ISBN | | |
| TEMA | | listado |
| EXTENSIÓN | | |
| TRADUCTOR | | |
| NOTAS/ INFO | | |
| | BREVE RESUMEN (ABSTRACT) | |
| | NOTAS PERSONALES | |
| | ÍNDICE | |
| IMAGEN PORTADA | | |
| | | descarga imagen a la base de datos |
| OBRA / CONTENIDO TEXTO | | |
| | | descarga a la base de datos del contenido |
| | REGISTRO DE QUE INTRODUCE EL DATO | código personal |
| | VALORACIÓN | |
| | + DATOS | despliega otro formulario mas completo |

Tabla 14. Formulario 5, autor

| FORMULARIO 5, AUTOR | | |
|----------------------------|--|---|
| CAMPO PRINCIPAL | CAMPO SECUNDARIO | INFO. |
| | | |
| NOMBRE | | <i>conexión a formulario de autor</i> |
| AÑO NACIMIENTO Y DEFUNCIÓN | | |
| NACINALIDAD | | |
| MOVIMIENTO | | <i>listado</i> |
| <i>LOCALIZACIÓN</i> | | |
| E-MAIL | | |
| TELEFONO | | |
| DIRECCIÓN POSTAL | | |
| APARTADO DE CORREOS | | |
| <i>LINKS</i> | | |
| <i>COMENTARIO</i> | | |
| | | |
| | | |
| | <i>REGISTRO DE QUE INTRODUCE EL DATO</i> | <i>código personal</i> |
| | <i>VALORACIÓN</i> | |
| | <i>+ DATOS</i> | <i>despliega otro formulario mas completo</i> |
| | | |

Tabla 15. Formulario 6, certamen / convocatoria

| FORMULARIO 6, CERTAMEN / CONVOCATORIA | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|-----------------|
| CAMPO PR. | CAMPO SECUNDARIO | info. |
| | | |
| TITULO | | |
| TEMA | | |
| FECHA LÍMITE | | |
| FECHA DE INAUGURACIÓN | | |
| ENTIDAD DEL CONVOCANTE | | |
| CONTACTO | | |
| | DIRECCIÓN URL | |
| | E-MAIL | |
| | DIRECCIÓN POSTAL | |
| INFO CONVOCATORIA | | |
| | BASES | |
| | FORMATOS ADMITIDOS SELECCIÓN | |
| | FORMATOS ADMITIDOS PRESENTACIÓN | |
| COMENTARIO | | |
| | | |
| | | |
| | REGISTRO DE QUE INTRODUCE EL DATO | código personal |
| | VALORACIÓN | |

Tabla 16. Formulario 7, de entrada de material personal y de apertura de cuenta

| FORMULARIO DE ENTRADA DE MATERIAL PERSONAL, APERTURA DE CUENTA | | |
|--|------------------|-----------|
| CAMPO PR. | CAMPO SECUNDARIO | info. |
| CUENTA NUEVA | E-MAIL | Pass word |
| AUTOR | | |
| TEXTO DE ENTRADA | | |
| TITULO | | |
| AUTOR/ES | | |
| TEMA | | |
| FECHA | | |
| FECHA DE PUBLICACION ORIGINAL | | |
| EDITORIAL | | |
| SOPORTE DIGITAL | DATOS TECNICOS | |
| IMAGEN DE ENTRADA | | |
| TITULO | | |
| AUTOR/ES | | |
| TEMA | | |
| SOPORTE/MEDIA | | |
| SOPORTE DIGITAL | DATOS TECNICOS | |
| | | |
| CONTACTO | | |
| | DIRECCIÓN URL | |
| | E-MAIL | |
| | DIRECCIÓN POSTAL | |
| UBICACIÓN DEL USUARIO /VALORACION DE LA AUTORIDDA DE LOS DATOS | | |
| ARTISTICA | | |
| ACADEMICA | | |
| PROFESIONAL | | |
| COMENTARIO | | |
| | | |

Listados

Tabla 17. Listados movimientos y entornos de creación

En la base de datos, el sistema de programación permitirá la incorporación de nuevas entradas en estos listados, haciéndolos auto-extensibles, en relación a la topología de los usuarios concretos. En origen las listas podrían ser más largas, pero esto sería un factor de ruido. Las listas que presentamos están basadas en la recopilación y fusión de diversas fuentes, con incorporaciones personales. Se han eliminado de las listas iniciales los datos que inicialmente resultan más improbables de ser requeridos.

| | |
|-------------------------|------------------------|
| EXPRESIONISMO-ABSTRACTO | ABSTRACT EXPRESSIONISM |
| ACRONISMOS | ACRONYM |
| ACRÓSTICOS | ACROSTIC |
| AFORISMOS | APHORISM |
| ALPHABETOS | ALPHABETICAL TEXT |
| AMBIGRAMAS | AMBIGRAM |
| AMULETOS | AMULET |
| ANAGRAMAS | ANAGRAM |
| ARQUITECTURA | ARCHITECTURE |
| ARTE AUTO DESTRUCTIVO | AUTO-DESTRUCTIVE ART |
| ARTE CONCEPTUAL | CONCEPTUAL ART |
| ARTE DEL CUERPO | BODY ART |
| ARTE MARGINAL | OUTSIDER ART |
| ARTE-LENGUAJE | LANGUAGE ART |
| AUDIOVISUAL-TEXTO | AUDIOVISUAL TEXT |
| BAUHAUS | |
| CABALA | KABALLAH |
| CADAVER ESQUISITO | EXQUISITE CORPSE |
| CALENDARIOS | CALENDAR |
| CALIGRAFIA - DIBUJOS | CALLIGRAPHIC MARKINGS |
| CALIGRAFIA - TEXTO | CALLIGRAPHIC TEXT |
| CALIGRAMA | |
| CARMINA CANCELLATA | CARMINA CANCELLATA |
| CARMINA FIGURATA | CARMINA FIGURATA |
| CARMINA QUADRATA | CARMINA QUADRATA |
| CARTAS | LETTER PICTURE |
| CINE EXPERIMENTAL | EXPERIMENTAL FILM |
| COBRA | COBRA |
| CODIGO | CODE |
| COLLAGE | COLLAGE |
| COMBINATORIOS | COMBINATORICS |
| COMIC | CARTOON |
| COMPUTER ART | COMPUTER ART |
| COMPUTER SCREEN | COMPUTER SCREEN |
| COMPUTER TEXT | COMPUTER TEXT |
| CONCRETISMO | CONCRETISM |
| CONSTELACIÓN | CONSTELLATION |
| COPY ART | XEROX ART |
| CREACIONISMO | CREACIONISM |
| CUADRADOS MÁGICOS | MAGIC SQUARE |
| CUBISMO | CUBISM |
| CUBO-FUTURISMO | CUBO-FUTURISM |
| DADA | |
| DE STIJL | DE STIJL |
| DECONSTRUCTIVISMO | DECONSTRUCTIVISM |

| | |
|------------------------|------------------------|
| DESPLEGABLES | POP-UP |
| DIAGRAMAS | DIAGRAM |
| DIARIOS | DIARY |
| DIBUJOS ABSTRACTOS | ABSTRACT MARKINGS |
| DISCOS ROTATORIOS | ROTATING DISC |
| DISEÑO | DESIGN |
| DISEÑO GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN |
| DOCUMENTACIÓN | DOCUMENTATION |
| DRAMA | DRAMA |
| ENSAMBLAJE | ASSEMBLING |
| ERÓTICOS | EROTICA |
| ESCATOLOGICOA | SCATOLOGIC |
| ESCRITURA EN ESPEJOS | MIRROR WRITING |
| ESPACIALISMO | SPATIALISM |
| ESPEJOS | MIRROR IMAGE |
| ESTRIDENTISMO | |
| EXISTENCIALISMO | EXISTENTIALISM |
| EXPRESIONISMO | EXPRESSIONISM |
| FAX ART | FAX ART |
| FERRO-CONCRETE POETRY | FERRO-CONCRETE POETRY |
| FICCIÓN EXPERIMENTAL | EXPERIMENTAL FICTION |
| FLIP PAGES | FLIP PAGES |
| FLUXUS | FLUXUS |
| FUTURISMO | FUTURISM |
| GEMATRIA | GEMATRIA |
| GRAFFITI | GRAFFITI |
| GRUPO INVENCAO | GRUPO INVENCAO |
| HAIKU | HAIKU |
| HERMETISMO | HERMETICS |
| HIPERTEXTO | HYPERTEXT |
| HOLOGRAFIA | HOLOGRAPHY |
| HOMÓFONOS | HOMOPHONE |
| HOMÓNIMOS. | HOMONYM |
| HOOFDLETTERS | HOOFDLETTERS |
| IDEOGRAMAS | IDEOGRAM |
| IMÁGENES OPTICAS | OPTICAL IMAGE |
| INFOPOETRY | INFOPOETRY |
| INOSMO | INISM |
| INTERNET | INTERNET |
| JEROGLIFICOS | HIEROGLYPHICS |
| JOLLERIA | JEWELRY |
| JUEGOS | GAME |
| LABERINTOS | LABYRINTH |
| LETRISMO | LETTRISME |
| LIBRO AUTOGRAFIADO | AUTOGRAPH BOOK |
| LIBRO DE ARTISTA | ARTIST BOOK |
| LIBROS DE APUNTES | SKETCH BOOK |
| LIBROS DE NIÑOS | CHILDREN'S BOOK |
| LIBROS DIGITALES | DIGITAL BOOKS |
| LIBROS ILUSTRADOS | ILLUSTRATED BOOK |
| LIPOGRAMAS | LIPOGRAM |
| LOGOTIPOS | LOGOGRAPH |
| MAIL ART | CORRESPONDENCE ART |
| MANDALAS | MANDALA |
| MANIFIESTOS | MANIFEST |
| MANUSCRITOS ILUMINADOS | ILLUMINATED MANUSCRIPT |
| MAPAS | MAP |
| MARCAS DE AGUA | WATERMARKS |

| | |
|--|--------------------------|
| MICRO GRAFIAS | MICROGRAPHY |
| MINIATURES | MINIATURE BOOK |
| MINIMAL ART | MINIMAL ART |
| MISCELLANEOUS | |
| MITOLOGIA | MYTHOLOGY |
| MUSICA | MUSIC |
| NARRATIVA NO-CONVENCIONAL | CONVENTIONAL NON-FICTION |
| NARRATIVA POSMODERNA | POSTMODERNIST FICTION |
| NARRATIVA CONVENCIONAL | CONVENTIONAL FICTION |
| NEMOTECNICOS | MNEUMONIC |
| NEO DADA | NEO-DADA |
| NEO EXPRESIONISMO | NEO-EXPRESSIONISM |
| NEO-CONCRETISMO | NEO-CONCRETISM |
| NEOISMO | NEOISM |
| NEOLOGISMOS | NEOLOGISM |
| NOTACIONES MUSICALES | MUSICAL NOTATION |
| NUEVA POESÍA | NEW POETRY |
| NUEVO REALISMO | NEW REALISM |
| OBJETOS DE PAPEL | PAPERMAKING |
| ONOMATOPEYAS | ONOMATOPOEIA |
| ORÍGENES | ORIGINS |
| PALABRAS EN LIBERTAD | PAROLE IN LIBERTA |
| PALABRAS FOTOGRAFIADAS | WORDED PHOTOGRAPH |
| PALINDRONOS | PALINDROME |
| PARTITURAS | MUSIC SCORE |
| PARTITURAS DE MUSICA EXPERIMENTAL | EXPERIMENTAL MUSIC SCORE |
| PARTITURAS DE RADIO | RADIO SCORE |
| PATAFÍSICA | PATAPHYSICA |
| PELICULAS | FILM |
| PERMUTACIONES | PERMUTATION |
| PICTOGRAMAS | PICTOGRAM |
| POEMA / PROCESO | PROCESS/POEM |
| POEMA - RASTRO | COIL POEM |
| POEMA SEMIÓTICO | SEMIOTIC POEM |
| POEMAS DE SIGNOS DE PUNTUACIÓN | PUNCTUATION POEM |
| POEMAS EMBLEMA | EMBLEM POETRY |
| POEMAS FIGURADOS | CARMINA FIGURATA |
| POEMAS MECANOIGRAFIADOS | TYPEWRITER POETRY |
| POEMAS PRE-MALLARME | PRE-MALLARME WORK |
| POEMAS REVERSOS | REVERSAL POEM |
| POESÍA CONCRETA | CONCRET POETRY |
| POESÍA CONVENCIONAL | CONVENTIONAL POETRY |
| POESÍA ENCONTRADA | FOUND POETRY |
| POESÍA EXPERIMENTAL EN AFRICA | |
| POESÍA EXPERIMENTAL EN AMÉRICA LATINA | |
| POESÍA EXPERIMENTAL EN AUSTRALIA | |
| POESÍA EXPERIMENTAL EN EUROPA OCCIDENTAL | |
| POESÍA EXPERIMENTAL EN EUROPA DEL ESTE | |
| POESÍA EXPERIMENTAL EN NORTEAMERICA | |
| POESÍA FONÉTICA | |
| POESÍA FÓNICA | |
| POESÍA FRACTÁLICA | |
| POESÍA HOLOGRÁFICA | |
| POESÍA INOBJETAL | |
| POESÍA INTERSIGNOS | |
| POESIA LENGUAJE | LANGUAGE POETRY |
| POESÍA MADÍ | |
| POESIA MATEMATICA | MATHEMATICAL POETRY |

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| POESIA MINIMALISTA | MINIMALIST POETRY |
| POESÍA MULTIMEDIA | |
| POESÍA NEO CONCRETA | |
| POESÍA PARA Y/O A REALIZAR | |
| POESIA PERFORMÁTICA | PERFORMANCE POETRY |
| POESÍA PERFORMATICA | |
| POESIA PINTURA | PICTURE POETRY |
| POESIA POLITICA | POLITICAL POETRY |
| POESÍA PÚBLICA | |
| POESIA RELIGIOSA | RELIGIOUS POETRY |
| POESIA SEMIOTICA | SEMIOTIC POETRY |
| POESIA SONORA | SOUND POETRY |
| POESÍA VIRTUAL | |
| POESÍA VIRTUAL O ELECTRÓNICA | |
| POESÍA VISIVA ITALIANA | |
| POESIA VISUAL | VISUAL POETRY |
| POLIPOESÍA | |
| POP ART | POP ART |
| PORCELANA | PORCELAIN |
| PUZZLE | PUZZLE |
| RAYONISMO | RAYONISM |
| REBUS | REBUS |
| RELOJES | CLOCK |
| RETORICA VISUAL | VISUAL RHETORIC |
| RETROSPECTIVAS | EXHIBITION REVIEW |
| RUNRUNISTA | |
| SELLOS | RUBBER STAMPS |
| SEVERLATION | SEVERLATION |
| SICODELIA | PSYCHEDELIC |
| SIGNALISMO | SIGNALISM |
| SIGNOS | SIGNS |
| SIN DEFINIR | |
| SIPREMATISMO | SUPREMATISM |
| SITUACIONISMO | SITUATIONISM |
| SURREALISMO | SURREALISM |
| TABU DADA | TABU DADA |
| TABU-DADA | |
| TANTRA | TANTRA |
| TECHNOPAEGNIA | |
| TENDENCIA ESPACIONAL | |
| TEXTO COLOREADO | COLORLED TEXT |
| TEXTO CONCEPTUAL | CONCEPTUAL TEXT |
| TEXTO POLITICO | POLITICAL TEXT |
| TEXTO- TACAHO | CANCELLED TEXT |
| TEXTOS CRITICO | CRITICAL TEXT |
| TEXTOS FONETICO | PHONETIC TEXT |
| TEXTOS FRAGMENTADOS | RAGMENTED TEXT |
| TEXTOS INTERNOS | INTEXTS |
| TEXTOS SOBRE TEXTOS | TEXT OVER TEXT |
| TEXTOS TAUTOLOGICAS | TAUTOLOGIC TEXT |
| TIPOGRAFÍA | TYPOGRAPHY |
| TIPOGRAFIA-POSITIVO/NEGATIVO | NEGATIVE/POSITIVE TYPOGRAPHY |
| TRABALENGUAS | TONGUE TWISTERS |
| TRANSFORMACION | TRANSFORMATION |
| TRANSFUTURISMO | TRANSFUTURISM |
| ULTRA | ULTRA |
| ULTRA LETRISMO | ULTRA-LETTRISME |
| ULTRAISMO | |

| | |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| ULTRA-LETRISMO | |
| VANGUARDIAS DEL ESTE DE EUROPA | <i>EASTERN EUROPEAN AVANT GARDE</i> |
| VANGUARDIA RUSA | <i>RUSSIAN AVANT GARDE</i> |
| VIDEO POESIA | <i>VIDEO POETRY</i> |
| VISUAL-VERBAL | <i>VISUAL/VERBAL</i> |
| VORTICISMO | <i>VORTICISM</i> |
| YANTRA | <i>YANTRA</i> |
| ZAJ | <i>ZAJ</i> |
| ZAUM | <i>ZAUM</i> |

Tabla 18. Listado de tipología del poemas

| | | |
|------------------------|-----------------------|---------------------------|
| CALIGRAFÍA | COLLAGE | PARTITURA POESÍA FONÉTICA |
| 2D GRÁFICO | DIBUJO | PARTITURA SONIDO |
| 3D ESPACIO | FOTOGRAFÍA | SEMIÓTICA |
| 3D OBJETO | HIPERTEXTO | SEMIÓTICO |
| 3D VRML | ICÓNICO | SIMBOLISMO |
| ANIMACIÓN | IMAGEN EN MOVIMIENTO | TEXTO |
| ASCCI | INTERACTIVO | TIPOGRAFÍA |
| AUDIO | OBRA GENERATIVA | |
| CALIGRAFÍA + IMPRESIÓN | PARTITURA PERFORMANCE | |

Tabla 19. Listado de tendencia general temática de la Web

| | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| ARTE | PV (SECCIÓN) + EXPERIMENTAL |
| ARTE Y RESISTENCIA | PV AUTOR / PÁGINA PERSONAL |
| AUDIO | PV BBS |
| AUDIOVISUAL- ARTE | PV CERTAMEN /EXPOSICIÓN |
| CALIGRAFÍA | PV DIVULGATIVA |
| CEREBRO, PERCEPCIÓN | PV EDUCACIÓN |
| CIENCIA, | PV EDUCACIÓN INFANTIL |
| CIENCIA, TECNOLOGÍA | PV E-ZINE (VERSION) <i>ON LINE</i> |
| CINE EXPERIMENTAL | PV GALERIA (VERSION) <i>ON LINE</i> |
| DIARIO PERSONAL | PV GALERIA <i>ON LINE</i> |
| DISEÑO | PV HIPERTEXTUALIDAD |
| DISEÑO GRÁFICO | PV MAIL ART |
| EDICIÓN / IMPRESIÓN | PV MULTIMEDIA |
| ENSAYO /CRITICA | PV OBRA VISUAL GRAFICA (PRE-NET) |
| E-ZINE / BBS / E-JORNAL GENÉRICOS | PV POESÍA FONÉTICA / SONORA |
| FILOSOFÍA OCCIDENTAL | PV PROYECTOS DE CREACIÓN |
| FILOSOFÍA ORIENTAL | PV RECOPILOTORIA |
| FLASH- TECNOLOGIA | PV TEMA: AUTOR |
| HYPERMEDIA JOURNAL | PV TEORÍA, INVESTIGACIÓN |
| INTERACTIVOS | RADIO EXPERIMENTAL |
| INVESTIGACIÓN "MEDIA" | REALIDAD VIRTUAL |
| LITERATURA EXPERIMENTAL | TECNOLOGÍA, INFORMÁTICA + WEB |
| LITERATURA GENÉRICA | TIPOGRAFÍA |
| MAIL ART - SELLOS | TIPOGRAFIA EN MOVIMIENTO |
| NET ART / NEW MEDIA | TV EXPERIMENTAL |
| P2P | WEB LOG |
| POESÍA CONVENCIONA DIVULGACIÓN | WIKI |
| POESÍA CONVENCIONAL RECOPILOTACIÓN | |
| PROPIEDAD INTELECTUAL | |

Tabla 20. Países

| | | |
|-----------|-----------|-------------|
| ALEMANIA | COLOMBIA | MÉXICO |
| ARGENTINA | CUBA | PORTUGAL |
| AUSTRALIA | ESPAÑA | PUERTO RICO |
| BRASIL | FILIPINAS | UK |
| CANADÁ | FRANCIA | URUGUAY |
| CHILE | ITALIA | USA |
| CHINA | JAPÓN | |

Tabla 21. Idiomas

| | | |
|-----------------|------------------------|------------------|
| ALEMÁN | INGLES | INGLES PORTUGUÉS |
| CHINO | INGLES ALEMÁN | ITALIANO |
| ESPAÑOL | INGLES ALEMÁN | PORTUGUÉS |
| ESPAÑOL CATALÁN | INGLES ESPAÑOL | |
| FRANCES | INGLES ESPAÑOL CATALÁN | |
| HOLANDES | INGLES FRANCÉS | |

Programa de recuperación (digitalización) de documentos analógicos

Se establece también una entrada especial para la entrada directa de documentos *off line* digitalizados, para su distribución o consulta en la *web*.²

Tabla 22. Programa de recuperación de documentos

| QUE SE RECUPERA | AUTOR ORIGINAL /DATOS GENERALES | EDITOR DE LA VERSIÓN DIGITAL |
|-----------------|---------------------------------|--------------------------------------|
| CATÁLOGOS | <i>AUTOR</i> | <i>autor</i> |
| CARTELES | <i>AÑO</i> | <i>formato de conversión digital</i> |
| REVISTAS | <i>NOTAS</i> | <i>fecha elaboración</i> |
| MANIFIESTOS | | <i>contacto</i> |
| ENSAYOS | | |
| OBRAS | | |
| FOTOGRAFÍAS | | |

² Un ejemplo de documento recuperado es la edición de los números de Aspen , revista objeto, realizada por Ubu Web

[III] 1 PROPUESTAS

[III] 1 c DISEÑO CONCEPTUAL DE UNA PUBLICACIÓN WEB

| | |
|---|-----|
| DISEÑO DE LA ESTRUCTURA PARA UNA PUBLICACIÓN WEB TEMÁTICA DE POESÍA VISUAL..... | 432 |
| INTRODUCCIÓN..... | 432 |
| OBJETIVOS..... | 432 |
| NOVEDAD DEL PROYECTO..... | 433 |
| EDITORES..... | 434 |
| "Derechos de autor" y filosofía del <i>copy left</i> | 434 |
| <i>Excepciones de la ley de propiedad intelectual</i> | 435 |
| <i>Copy left</i> | 436 |
| ESTRUCTURA DEL PORTAL..... | 437 |
| Secuencia de visita..... | 437 |
| Página de portada..... | 439 |
| A. Elementos visibles..... | 439 |
| B. Elementos no visibles..... | 439 |
| Página índice..... | 439 |
| Estructura..... | 440 |
| Zona 1. Índices y directorios de servicios del portal..... | 440 |
| Zona 2. Listados..... | 442 |
| Zona 3. Documentos..... | 442 |
| Producción..... | 442 |
| Referencias de estructura técnica..... | 443 |

| | | |
|-----------|-------------------------|-----|
| Imagen 1. | Logo <i>copy left</i> | 437 |
| Imagen 2. | Estructura | 438 |
| Imagen 3. | Estructura de servicios | 440 |

Diseño de la estructura para una publicación Web temática de poesía visual

Introducción

El modelo que planteamos como otra de las conclusiones de este estudio es la creación de un diseño estructural de un *"portal de Internet"* que reúna las características que entendemos como idóneas para un proyecto de creación y promoción de poesía visual en la *web* y complementemente positivamente los modelos que hemos encontrado, en nuestro trabajo previo de campo, de recopilación y análisis del material editado en la actualidad.

Para este fin, hemos creado una estructura con algunas estrategias nuevas en este sector editorial y hemos asimilado y reorganizado algunas características de ediciones ya existentes en otros ámbitos editoriales, implementando estos recursos para nuestro proyecto, como la incorporación de un área de *weblog*, cada vez más habitual en la *web* pero que al menos durante la fase de recogida de datos de nuestro trabajo de investigación aún no se ha integrado, en publicaciones específicas de PV.

La metáfora de *"portal"*, como designación del tipo de publicación, está relacionada con la idea de umbral de entrada, en este caso a un espacio de información compartida desde donde el usuario podrá orientar su recorrido en torno a la poesía visual en la red.

Planteamos la idea de *"portal"*, más que de *"site"*, al plantear la publicación a partir de una estructura que permita a los usuarios obtener información, aplicaciones y servicios, y donde colaboraren activamente en la integración de datos, participando de la construcción colectiva de su base de datos.

La diferencia en relación a un *"site"* estático, sería la inclusión de servicios adicionales, como *listas de distribución, foros, base de datos participativas, área de weblog*, etc.,... El sistema de actualizaciones estará basado parcialmente en las aportaciones de los usuarios, con una supervisión editorial.

La función principal del *portal* es facilitar la colaboración y el intercambio de información entre los usuarios, que podrán registrarse como usuarios para acceder a diversos niveles de control de la información del *site*.

La saturación de los canales de información hace que la "atención" sea el bien más preciado. La información puede ser ilimitada pero la atención siempre es un bien escaso. Diseñar un *portal* de documentación tiene como reto la necesidad de encontrar modelos que faciliten la posibilidad de recopilar una gran cantidad de material disperso, organizarlo y crear posibles mecanismos reguladores, *"filtros colaborativos"* que permitan encontrar "significado" entre la avalancha de ruido, contradicción y redundancia, habituales en *Internet*¹.

Objetivos

Crear un sistema de documentación general de material relacionado con la creación y la reflexión crítica, en relación a la poesía visual

¹ "La *web* como memoria organizada: el hipocampo colectivo de la red". Javier Candeira, editado el 20 de agosto de 2001, en http://sindominio.net/biblioweb/telematica/para_can.htm

Recopilación, archivo y organización temática de material disperso

Compilación de *mirrors* de *sites* de publicaciones (para evitar su desaparición en la *web*), y complementariamente un sistema de almacenaje *off line*, para su archivo y estudio

Crear un espacio de intercambio de información que permita el crecimiento orgánico de la base documental del sistema

Servir de herramienta para estimular la generación de eventos culturales

Prestar servicios de información y soporte *logístico*

Novedad del proyecto

Este proyecto editorial presenta ciertas novedades, en la estructuración de sus contenidos, las cuales lo justifican como una aportación de un modelo inédito en el discurso editorial actual relacionado con la poesía visual. Algunas de estas novedades están presentes en otros ámbitos y nuestra intención ha sido, en estos casos, integrarlos al ámbito de la PV.

Las aportaciones más importantes de este modelo son:

En relación al papel del editor

Novedad en la estructuración temática

Novedad en estructura de *links*

Propuesta de exposiciones temáticas

Integración de servicios inhabituales en este ámbito

- Bases de datos , organizadas con estructuras ampliadas de localización sobre los modelos existentes
- Foros de discusión
- Boletines temáticos de noticias
- *weblog*
- Glosarios temáticos

En relación al usuario

Creación de estructuras de participación para el usuario

- Estructura documental de elaboración colectiva

La base de datos que contiene este modelo está basada en la construcción colaborativa de los usuarios

Los usuarios están personalizados en varios niveles para participar en los "*filtros colaborativos*" de la información del *site*, en la base de datos y en los foros

- Proyectos

Proyectos de exposiciones temáticas colaborativas "*on line*"

Recuperación de documentos (digitalización)

Sistemás de intercambio P2P

Editores

Un proyecto como el planteado exige la colaboración de un equipo de editores y técnicos para comenzar el proyecto, lanzando las primeras iniciativas e introduciendo los primeros datos para darle un contenido básico a la publicación. Pero, una vez en marcha, lo que lo diferenciaría de las publicaciones ya existentes y por lo que resultaría de interés a la comunidad de usuarios, sería la posibilidad de participación y protagonismo. Es más, el cuerpo del *site* se formaría con las intervenciones de los usuarios que, fragmentariamente, formarían con sus aportaciones el contenido de la publicación. El concepto está centrado en la idea de que las pequeñas aportaciones individuales formarían un conjunto creciente del que se beneficiarían todos los usuarios, que podrían utilizar un sistema organizado de información sobre una temática que generalmente se mueve en terrenos de marginación, de difícil acceso. Al compartir esa información inmaterial, nadie pierde lo que ya tiene y sin embargo obtiene lo que comparten el resto de usuarios, ya sean artículos, obras, etc.

Por otra parte, el *portal* cumpliría una función de *autoedición*, en la que los artistas podrían registrar sus datos y obra personal con control de los resultados.

Los sistemas de filtrado colaborativo harían que los propios usuarios, por un sistema de puntuación de contenidos, destacaran una información sobre otra, en un sistema de democracia directa que crearía una jerarquía orgánica y variable de contenidos destacables, en función de optimizar los mecanismos de economía de la atención, sin necesidad de desestimar ningún contenido.

La verosimilitud o el rigor de los datos en la *web* siempre es una cuestión discutible, al ser inseguros el origen y la autoridad de las fuentes. Para solventar este problema, en esta propuesta se crea un sistema de registro en el que los usuarios, dependiendo de su situación, tengan un rango que sea visible con sus aportaciones, valorando su nivel de implicación con el tema tratado².

“Derechos de autor” y filosofía del *copy left*

El diseño de este proyecto de *web* se basa en la presunción de anti-comercialidad que acompaña a la mayoría de las prácticas editoriales y artísticas en las que se implica la poesía visual. Los editores de Ubu *web* claramente expresan en algunos textos introductorios (reproducidos en el capítulo de topografía del ámbito editorial de editores, pag. 128) cómo durante los años que llevan publicando en su *web* material relacionado con la poesía experimental, nunca han recibido ninguna queja de los autores por problemas de “derechos de autor”, aun cuando Ubu no suele solicitar el permiso expreso de reproducción, ya que el uso de las obras reproducidas no es comercial. Las notificaciones recibidas han sido más bien de agradecimiento.

El proyecto editorial que presentamos supone que los autores del material que se registra o documenta estarían de acuerdo con esta filosofía del proyecto al no tener éstas características comerciales, sino una intencionalidad de promoción cultural del ámbito de la poesía visual, y promoción académica, en el sentido de posibilitar el acceso a documentos para su estudio, análisis y crítica.

² Javier Candeira . *La web como memoria organizada: el hipocampo colectivo de la red*.

Editado el 20 de agosto de 2001, en http://sindominio.net/biblioweb/telematica/para_can.htm

En este artículo se plantea el sistema de control de la información del *weblog*, “Slashdot” (<http://ask.slashdot.org>), a partir de un sistema de control de los propios usuarios, que vota entre -1 y cinco puntos cada información o noticia, que leen y pueden calificarla cualitativamente con términos como: interesante, “*offtopic*”, informativo, sobrevalorados, “*troll*” (comentario provocador) o “*flame*” (directamente un insulto). Por otra parte los usuarios registrados podrán al tiempo de hacer estas valoraciones de los comentarios, recibir una “calificación” automáticamente de sus aportaciones, dependiendo del nivel de usuario, “*karma*” en su jerga, que le corresponda. Este sistema se ha mostrado muy eficaz, según un estudio doctoral de la Universidad de Delf, dedicado a la comprobación de este sistema en Slashdot, en el que Johan Pouwelse, calculó que el sistema de moderación identifica un comentario “inspirado” (*insightful*) en solo 37 minutos.

Estos sistemas, que se utilizan en la *logica* de los *web log*, son adaptables a la introducción de datos en el sistema que planteamos.

Para una explicación detallada del sistema de filtrado que utiliza Barrapunto, similar a Slashdot, consultar <http://www3.barrapunto.com/moderation.shtml>

En cualquier caso, los autores podrían expresarse en contra de que su obra apareciera en una base de datos ajena a su control, aunque éste no sería el caso, ya que la base es un sistema abierto. Pero, en ese hipotético caso, la solución documental sería incluir el vínculo en sustitución de la obra

Excepciones de la ley de propiedad intelectual

Las leyes de propiedad intelectual proponen en sus modelos europeos una serie de excepciones que permiten la reproducción de material sujeto a estos derechos con finalidades relacionadas, entre otras, con la educación³.

Excepciones y limitaciones de la Directiva Europea 2001/29/EC⁴

El texto reformulado de la propiedad intelectual (TRLPI 1/1996 o LPI 1996) describe, en los artículos 31 a 41bis, la situación donde un trabajo, u otro sujeto relacionado, está exento de los derechos de reproducción.

La Directiva Europea sobre el *Copyright* 2001/29/EC permite, en la sección 2 del artículo 5, limitaciones y excepciones a los derechos de reproducción. España, como estado miembro debe proporcionar excepciones y limitaciones a los derechos de reproducción garantizados en el artículo 2 de la Directiva en 15 casos. El anteproyecto propuesto por el Gobierno Español, en los artículos 6 a

³Como ejemplo comparativo a la ley española reproducimos este texto :

SICE. Sistema de Información sobre Comercio Exterior
http://www.sice.oas.org/int_prop/nat_leg/Ecuador/L320ind.asp

DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL, LEGISLACION NACIONAL – ECUADOR

Parágrafo Tercera. Excepciones

Art. 83. Siempre que respeten los usos honrados y no atenten a la normal explotación de la obra, ni causen perjuicios al titular de los derechos, son lícitos, exclusivamente, los siguientes actos, los cuales no requieren la autorización del titular de los derechos ni están sujetos a remuneración alguna:

La inclusión en una obra propia de fragmentos de obras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico, figurativo o análogo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización solo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada;

La ejecución de obras musicales en actos oficiales de las instituciones del Estado o ceremonias religiosas, de asistencia gratuita, siempre que los participantes en la comunicación no perciban una remuneración específica por su intervención en el acto;

La reproducción, distribución y comunicación pública de artículos y comentarios sobre sucesos de actualidad y de interés colectivo, difundidos por medios de comunicación social, siempre que se mencione la fuente y el nombre del autor, si el artículo original lo indica, y no se haya hecho constar en origen la reserva de derechos;

La difusión por la prensa o radiodifusión con fines informativos de conferencias, discursos y obras similares divulgadas en asambleas, reuniones públicas o debates públicos sobre asuntos de interés general;

La reproducción de las noticias del día o de hechos diversos que tengan el carácter de simples informaciones de prensa, publicados por ésta o radiodifundidos, siempre que se indique su origen;

La reproducción, comunicación y distribución de las obras que se encuentren permanentemente en lugares públicos, mediante la fotografía, la pintura, el dibujo o cualquier otro procedimiento audiovisual, siempre que se indique el nombre del autor de la obra original y el lugar donde se encuentra; y, que tenga por objeto estrictamente la difusión del arte, la ciencia y la cultura;

La reproducción de un solo ejemplar de una obra que se encuentra en la colección permanente de bibliotecas o archivos, con el fin exclusivo de reemplazarlo en caso necesario, siempre que dicha obra no se encuentre en el comercio;

Las grabaciones efímeras que sean destruidas inmediatamente después de su radiodifusión;

La reproducción o comunicación de una obra divulgada para actuaciones judiciales o administrativas;

La parodia de una obra divulgada, mientras no implique el riesgo de confusión con ésta, ni ocasione daño a la obra o a la reputación del autor, o del artista intérprete o ejecutante, según el caso; y,

Las lecciones y conferencias dictadas en universidades, colegios, escuelas y centros de educación y capacitación en general, que podrán ser anotadas y recogidas por aquellos a quienes van dirigidas para su uso personal.

⁴ Alberto Escudero Pascual .*La nueva ley de Propiedad Intelectual y las "medidas tecnológicas de protección."* .
Royal Institute of Technology (KTH) 16440 Stockholm – Sweden.
<http://www.it.kth.se/~aep/EUCD/escuderoa-lpi-spanish-eucd.pdf>.
11 de septiembre de 2003

14, presenta los cambios y añadidos a las limitaciones y excepciones incluidas en la ley de propiedad intelectual de 1996.

_ Cuando el uso tenga únicamente por objeto la ilustración con fines educativos o de investigación científica, siempre que, salvo en los casos en que resulte imposible, se indique la fuente,

Artículo 8 del anteproyecto que modifica el artículo 32 de la LPI 1996. (El anteproyecto incluye que las limitaciones que el trabajo de investigación deben haber sido puestas a disposición del público).

...

_ Cuando se trate de citas con fines de crítica o reseña, siempre y cuando éstas se refieran a una obra o prestación que se haya puesto ya legalmente a disposición del público, se indique, salvo en los casos en que resulte imposible, la fuente, con inclusión del nombre del autor, y se haga buen uso de ellas, y en la medida en que lo exija el objetivo específico perseguido;

_ Cuando se usen obras, tales como obras de arquitectura o escultura, realizadas para estar situadas de forma permanente en lugares públicos.

Copy left

Más directamente relacionado con la difusión de códigos de software libre, se creo en la *web*, un concepto llamado "*copy left*", en contraposición al tradicional "*copy right*", que autorizaba expresamente la copia de material intelectual, siempre que se citen las fuentes y se haga un uso de este material en las mismas condiciones en que se toma.

Reproducimos desde un de los "*sites*" especializado en la promoción del *copy left*, cómo se entiende la idea de *copy left* y propiedad intelectual.

COPYLEFT

Es una implementación del *copyright*. Nace con la idea de proteger la libre circulación del código informático y del conocimiento que encierra. Consiste en usar la legislación de *copyright* para proteger la libertad de copia, modificación y redistribución (incluida la venta), en lugar de restringirlas. El autor concede todos los derechos que él posee sobre su obra al resto de las personas. Todos. La única condición es que cualquier trabajo derivado de algo protegido con *copyleft* debe mantener las mismas libertades. Es decir, tiene un carácter "seminal" (algunos llaman "vírico"), que asegura que lo que es libre nunca dejará de serlo (salvo a costa de vulnerar la ley de *copyright*). Puede haber software libre que no sea *copyleft*: el *copyleft* es el concepto que obliga a que cualquier trabajo derivado que desee distribuirse, debe hacerse en las misma condiciones (misma licencia) que lo recibiste.

El *copyleft* es el bastión legal y político del software libre a través de su implementación en la licencia GPL (Licencia Pública General). Se ha implementado también con éxito para libros técnicos y documentación técnica (licencia GNU FDL). Algunos están tratando de implementarlo en otros ámbitos, como la música. Es importante observar la especificidad de cada ámbito, dado que lo que es bueno para el software (la modificación) puede no ser especialmente interesante en otras formas de expresión, como un ensayo o cualquier obra "de opinión".⁵

PROPIEDAD INTELECTUAL

A los editores y abogados les gusta describir el "*copyright*" como "propiedad intelectual". Este término conlleva una asunción escondida --que la forma de pensar más natural sobre la copia está basada en una analogía con objetos físicos, y nuestras ideas de ellos como propiedad.

Pero esta analogía descuida la diferencia crucial entre objetos materiales e información: la

⁵ <http://copyleft.sindominio.net>

información puede copiarse y compartirse casi sin esfuerzo, mientras que los objetos materiales no pueden serlo. Basar tu pensamiento en esta analogía es como ignorar la mencionada diferencia.

Incluso el sistema legal de los Estados Unidos no acepta por completo esta analogía, debido a que no trata los "derechos de copia" (*copyrights*) sólo como derechos de propiedad de objetos físicos.

Si no quieres limitarte a esta forma de pensar, es mejor evitar el término "propiedad intelectual" en tus palabras y pensamientos.

Otro problema con la "propiedad intelectual" es que es un intento de generalizar sobre algunos sistemas legales, incluyendo "*copyright*", patentes, y marcas registradas, los cuales son mucho más diferentes que similares. A menos que hayas estudiado estas áreas de la ley y sepas las diferencias, el mezclarlas seguramente te llevará a generalizaciones incorrectas.

Para evitar confusión, es mejor no buscar la forma alternativa para decir "propiedad intelectual". Mejor, habla acerca de "*copyright*", patentes, o el sistema legal específico que se este tratando.

Imagen 1. Logo copy left



La creación se defiende compartiéndola

[HTTP://COPYLEFT.SINDOMINIO.NET/MODULES.PHP?SET_ALBUMNAME=JORNADAS-COPYLEFT-BCN&ID=CAMIBACK&OP=MODLOAD&NAME=GALLERY&FILE=INDEX&INCLUDE=VIEW_PHOTO.PHP](http://COPYLEFT.SINDOMINIO.NET/MODULES.PHP?SET_ALBUMNAME=JORNADAS-COPYLEFT-BCN&ID=CAMIBACK&OP=MODLOAD&NAME=GALLERY&FILE=INDEX&INCLUDE=VIEW_PHOTO.PHP)

Estructura del portal

El *portal* se estructurará sobre un sistema de **tres zonas de información**, que se organizan a su vez en una jerarquía progresiva de contenidos, en los que el **nivel más alto** serán los **índices temáticos y servicios principales**, el **nivel medio** subordinado será el despliegue de **listados u opciones** asociados a estos índices y el **último nivel** será **la presentación del documento o servicio** final solicitado.

Para esto se estructurará la publicación en una página contenedora de tres marcos, con el fin de simultanear el visionado del contenido de las tres páginas de cada marco y facilitar una rápida navegación y comprensión de la estructura de la información. El índice principal estará fijo y será permanentemente accesible.

Secuencia de visita

- 1) Entrada a la portada
- 2) Elección de idioma
- 3) Entrada a una Página de marcos con tres secciones

directorio temático

zona de servicios y participación

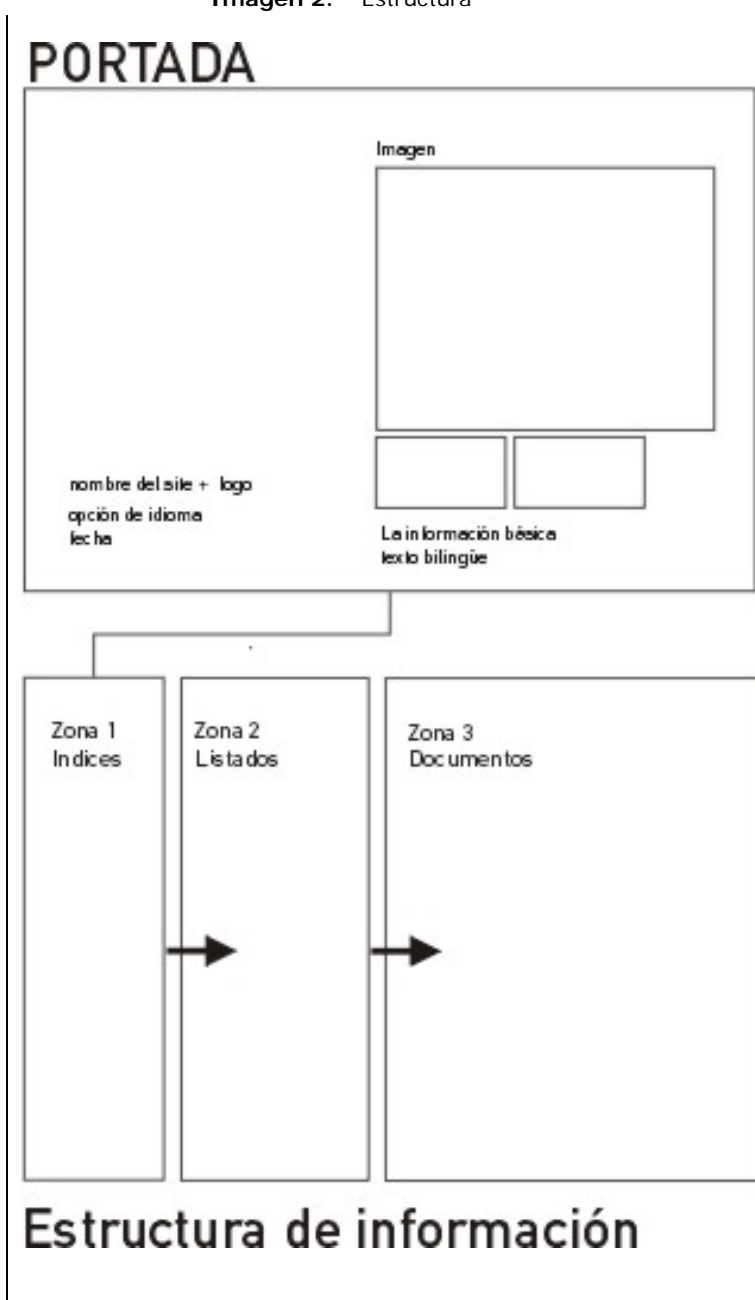
y zona de biblioteca

- 4) Selección de la opción deseada
- 5) Despliegue de directorio u opciones, y finalmente
- 6) Obtención del documento o servicio solicitado

Los *re-direccionamientos*, en su caso, a otros espacios de la *web* o a documentos que exijan pantalla completa, se realizarán abriendo nuevas ventanas superpuestas, sin cerrar las anteriores.

Las entradas temáticas del índice principal podrán ser redundantes, en algunos casos, ya que este diseño responde a la necesidad de encontrar la misma información por diferentes recorridos lógicos.

Imagen 2. Estructura



Página de portada

El usuario se encontrará en la entrada del *portal* con una Página de bienvenida, rápida de descargar (de poco "peso" en bytes), donde se encontrará:

A. Elementos visibles

Elementos fijos, para crear identidad editorial

Nombre del *site* / *logo*

Opción de idioma

La información básica que define el *site*, texto breve bilingüe, con opción a entrar en la lengua elegida

Elementos mutables que indican la dinamicidad de renovación de contenidos

Imagen de portada. Esta imagen será parte del proceso dinámico de la *web*, al tener un formato temporal diario. La imagen se seleccionará aleatoriamente entre las que reúnan características adecuadas de la base de datos⁶

Fecha de actualización

B. Elementos no visibles

La Página de portada también incluirá contenidos de código, no visible que facilitan el indexado del *site* en buscadores (introduciendo palabras clave como "poesía visual", "poesía experimental",... en la cabecera del código HTML y códigos de *java script*, que permitan la identificación de las condiciones de recepción del "cliente", como su navegador o su resolución de pantalla, y que permitan de esa manera optimizar la recepción y mandar los mensajes correspondientes en su caso.

Página índice

El *portal* estará estructurado en tres zonas 1, 2 y 3, orientadas de izquierda a derecha. La primera, a la izquierda, está fija y contiene las botoneras desplegables de los índices y directorios. Las otras dos zonas, al centro y a la derecha, están subordinadas. De la primera zona "índice", se pasará a la segunda zona, donde aparecerán los listados desplegados disponibles de la información o servicio solicitado, y de éstos se pasará a la tercera zona, desde donde se accederá al documento o servicio concreto.

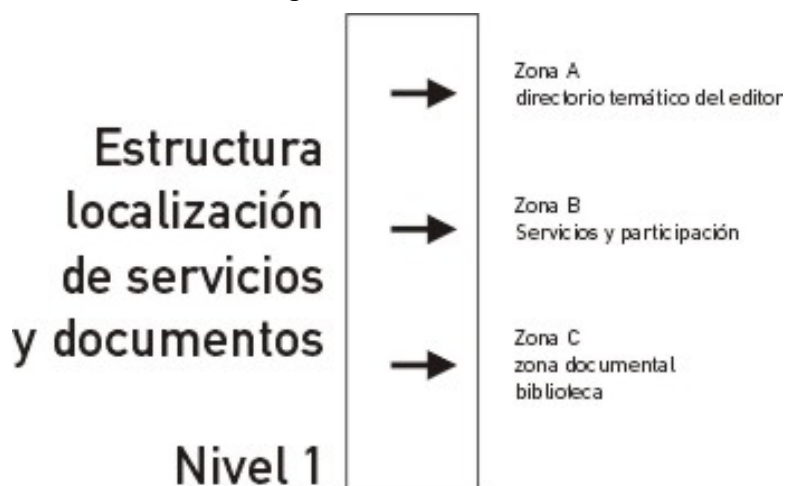
La primera zona (zona 1), corresponde al Nivel 1 de la jerarquía.

Esta zona está estructurada a su vez en tres zonas A, B y C, distribuidas verticalmente.

⁶ Esta idea está tomada de la revista *on line* "Adbusters" que abre su publicación con una imagen enviada por sus usuarios, que da paso automáticamente, al cabo de unos segundos a la primera página índice

<http://www.adbusters.org/home/>

Imagen 3. Estructura de servicios



Estructura

Zona 1. Índices y directorios de servicios del portal

Corresponde al nivel 1 de jerarquía. Es un área fija en pantalla.

Contiene el sistema de botoneras desplegables que dan paso a los contenidos del *portal*. Estas botoneras están organizadas verticalmente en tres áreas temáticas (Zona 1.A, 1.B y 1.C).

Zona 1.A

Área de búsqueda por asociación de temás

Directorio temático

organizado por los editores del proyecto

a partir de los contenidos y artículos más relevantes de la base de datos

Bajo el epígrafe de "edición /de poesía visual / en la red WWW" se desplegarán una serie de menús asociados temáticamente:

Edición: (lo social) lo individual / lo colectivo / lo corporativo

áreas asociadas con el mundo de la edición

ensayos sobre la edición, editores de PV, debate de derechos de autor, tipografía, diseño, ...

de Poesía visual: (lo performativo) creación / distribución / promoción

webs temáticas, teoría (percepción, sinestesia, hipertexto,...), movimientos, autores, tipología de obras, ...

en la *web*: (lo tecnológico) html básico / html dinámico / elementos externos

teoría, tecnología, recursos, formatos digitales...

Zona 1. B

Zona de servicios y participación activa del usuario

Información del proyecto editorial

Información editorial del ideario de la publicación y de la estructura de funcionamiento participativo del *site*

contacto con los editores, dirección de correo electrónico

índice del *site*

Conexión al *blog* o *wiki*, bitácora de noticias, o foro de debate. Zona de participación con los comentarios de los usuarios al tema propuesto, con un sistema de "filtrado colaborativo" en función de los criterios editoriales de economía de la atención⁷.

Última hora,

noticias destacadas de eventos en curso y proyectos

convocatorias activas, relacionadas con el ámbito de la poesía visual y afines.

Proyecto de digitalización, de documentación *off line* (acceso a incorporaciones recientes). Esta sección tiene como misión estimular a los poseedores de material descatalogado la realización de versiones digitales que puedan compartirse en la *web*, a través de una guía de recursos

Proyectos colaborativos y exposiciones temáticas "*on line*", organizadas y comentadas por los editores y por el colectivo de usuarios a partir de temas propuestos que se visualizan en la *web*

links organizados de poesía visual, sistema organizado de *links* relacionados con la poesía visual en la *web* y sistema de *mirrors*

glosario, sistema auto evolutivo a partir de las aportaciones de los usuarios

zona P2P, (FTP) para el intercambio de archivos y documentación entre los propios usuarios y para descargas y subidas de contenidos a la base de datos

enlaces para descarga de *software* y *plugins* complementarios que puedan ser necesarios para la correcta visualización del material de la *web*, como visualizadores de "*Flash Macromedia*", "*Real Player*", "*QuickTime*", "*VRLM*",...

Zona 1. C

Zona de biblioteca y centro documental

Área de acceso a la base de datos y al registro.

Buscador por palabras clave (*tesauro*) , una o varias, relacionadas

Buscador por cadenas de palabras literales

Buscador *web*, asociación a un buscador estándar *web* externo, como *Google*

Directorio A / Z, con el contenido de todos los campos de información registrada

Registro de entrada, introducción de claves(*logins*) y sistemas de registro de nuevos usuarios

Autoedición de contenidos. Los autores o editores tendrán acceso, tras registrarse, a "*subir*" información y obra personal al *site*⁸

⁷ *Ibid*, Javier Candeira, http://sindominio.net/biblioweb/telematica/para_can.htm

⁸ Siguiendo el modelo del Directorio de Literatura Electrónica, <http://directory.eliterature.org>

Zona 2. Listados

En esta zona se encontrarán los listados organizados de las entradas documentales disponibles solicitados en el índice. Si la organización de los listados precisa de una estructuración en sub-apartados, se incluirá un índice superior con vínculos internos dentro de la página y retornos al inicio de la página, en cada bloque de entradas.

En su origen, el Nivel 2, antes de ser activada ninguna opción, tendrá por defecto información sobre el ideario de la publicación y de la estructura participativa de funcionamiento.

Una vez activada cualquier entrada del índice, esta zona alojara los directorios específicos, o bien las entradas de servicios, como el área *weblog*, el *interfaz* del foro, etc. En este caso desaparecerá la Zona 3, para permitir más espacio de presentación.

Cuando el elemento activado sea la base de datos, ésta se abrirá también unificando las Zonas 2 y 3. Para buscar o introducir información en esta base, la disposición del *interfaz* será progresiva, abriendo las opciones secuencialmente en relación a las demandas del usuario. Para unificar la presentación, se respetará el espacio de la zona 3 para la presentación de contenidos, que se mostrarán en una nueva pantalla independiente.

Zona 3. Documentos

En esta zona se presentarán los contenidos, imágenes o textos del elemento del listado seleccionado en la zona 2, manteniéndose en la mayoría de los casos la zona 2 visible simultáneamente.

En su origen, como presentación por defecto antes de ser activada ninguna opción del nivel 1, ofrecerá información sobre las novedades del *site* con sus correspondiente *links* internos.

Si se activara el *link* de alguna novedad, desaparecería la página y habría que recuperar este índice, en su caso, con el botón de regreso del navegador.

Cuando la visualización del documento seleccionado en las Zonas 1 y 2 no sea posible en la Zona 3, por su formato, se abrirá una Página nueva, superpuesta y simultánea a la estructura de base. Por ejemplo si el documento es el mirror de un *site* o un interactivo que exija toda la pantalla para su visualización. Si el documento es un archivo de video o sonido, en la zona 3 se normalizará un fondo unificado para la presentación de su apertura.

Producción

La realización práctica de esta estructura de *web*, exige la utilización de *tecnologías* de cierto nivel de dificultad que exceden la capacidad del usuario-editor medio de la *web*. Para la correcta puesta en marcha del proyecto se podría solicitar la colaboración de sectores académicos tecnológicamente especializados o temáticamente relacionados con el arte y la literatura experimental.

Otra opción sería la colaboración de instituciones no lucrativas que soportaran económicamente la puesta en marcha técnica del proyecto y su mantenimiento.

Pero la opción más coherente tal vez sería la edición independiente del proyecto, a partir de las colaboraciones de poetas visuales y expertos en *tecnología web* que crearan un grupo editorial.

En cualquier caso la realización de este proyecto editorial, precisaría de la formación de un equipo editorial, formado por artistas y poetas visuales interesados en la temática del *portal*, por un lado y por otro de un equipo de técnicos interesados en su estructura como modelo de experimentación de comunicación en la *web*.

La *web* precisaría de un sistema de mantenimiento y actualización de contenidos.

Un equipo básico editorial podría ser:

Un coordinador general, que mantuviera un cierto nivel de continuidad de lproyecto

Tres editores, especializándose en las Zonas 1. A, 1. B y 1. C, con colaboradores ocasionales y fijos

Un Diseñador web, para el diseño inicial y las posibles modificaciones

Un técnico, como mínimo, en bases de datos y sistemas de comunicación web, que creara la programación básica inicial y que desarrollara un trabajo de investigación que permitiera ir integrando nuevos elementos tecnológicos a la edición.

Una persona de administración para trabajos de gestión y contactos.

El proyecto tendría dos fases diferenciadas, (1) la puesta en marcha del diseño, que supondría un mayor esfuerzo inicial y (2) el mantenimiento posterior. Las condiciones óptimas del diseño inicial serían las que permitieran que los mecanismos de mantenimiento se redujeran al máximo, y se pudieran realizar descentralizadamente.

Referencias de estructura técnica

Como ejemplo de viabilidad del proyecto hemos señalado las herramientas existentes del sistema de una empresa especializada, webHouse⁹, que podrían ajustarse a la estructura de nuestro diseño¹⁰.

⁹ webHouse está especializada en investigación y desarrollo de soluciones en Tecnologías de la Información (TI).
<http://www.webhouse.es>

¹⁰ Incluimos como referencia las descripciones que webHouse aplica a los terminos citados en su estructura de gestion

Portal

Navegación Asistida

En un entorno complejo de información es fundamental que el navegante se no pierda el horizonte y se mantenga permanentemente orientado, por eso le informamos del punto en el que se encuentra y mantenemos activos una serie de menús que le permiten acceder directamente a otras áreas o secciones. Pero si, por algún motivo, requiere asistencia para conocer la estructura de contenidos que le ofrecemos, dispondrá de un "Mapa" completo del portal que se actualiza automáticamente y, si necesitase encontrar cualquier otro contenido, tiene a su disposición un avanzado buscador que le proporcionará la información requerida.

Buscador Avanzado

Detrás de una fácil búsqueda se esconde un avanzado buscador que, de forma selectiva, será capaz de encontrar la información solicitada en cualquiera de los elementos que componen el portal: contenidos, páginas, enlaces, descargas, foros, anuncios, noticias, etc. Ya sea con criterios de búsqueda restringidos o ampliados.

Gestión de Usuarios

Un aspecto fundamental de cualquier portal es la organización de sus usuarios en grupos de interés y permisos, para poder conocer sus preferencias y, a la vez, restringir sus accesos. webPortal posee una potente gestión de usuarios y administradores que permite realizar esta labor rápida y fácilmente.

Usuarios

Con el fin de garantizar la seguridad en el acceso a la información web Portal permite a los administradores clasificar los usuarios en grupos y subgrupos, por otro lado éstos deciden que grupos pueden acceder a los contenidos que ellos administran, protegiendo de una manera eficaz el acceso a la información sensible o restringida.

Administradores

Los distintos módulos que componen web Portal pueden ser administrados por diferentes personas, para ello el "Administrador Principal" podrá nombrar diferentes administradores para la gestión de cada módulo o permitir a varios de ellos realizar determinadas funciones en algunos módulos específicos, como la generación de contenidos.

Editor de Contenidos

... Permite diseñar directamente sus páginas, usar plantillas predefinidas, estilos, galería de imágenes y otras funcionalidades. Además, posee un control para poder mantener contenidos inactivos hasta que se les aprueba para su publicación.

Gestor de Plantillas

Permite el tratamiento de los modelos y diseños que conforman los moldes en los que se ubicarán los distintos contenidos. Estos moldes pueden ser elaborados por los expertos diseñadores que sabrán aportar gráficamente los requerimientos exigidos para la comunicación de los diferentes contenidos en función de su naturaleza y objetivos.

Gestor de Imágenes

... una galería de imágenes clasificadas por distintos criterios y que podrán ser utilizadas, tanto en la elaboración de plantillas, como en la edición de los contenidos.

| |
|---------------------------------------|
| PLATAFORMA DE EDICIÓN |
| MB DE ESPACIO EN BASE DE DATOS |
| PROGRAMACIÓN DE CONTENIDOS EN PORTADA |
| GESTOR DE PÁGINAS WEB |
| EDICIÓN MULTILINGÜE |
| EDITOR GRÁFICO |
| FAQ DE AYUDA |
| DOMINIO PROPIO EN INTERNET |
| INFORMES Y ESTADÍSTICAS |
| GESTIÓN DE PLANTILLAS |
| GESTIÓN DE IMÁGENES |
| CONTROL DE PUBLICACIONES |
| MAPA DE CONTENIDOS INDEXADOS |
| MOTOR DE BÚSQUEDAS |
| EVENTOS DIARIOS |

Gestor de Contenidos

Los expertos en cada materia (empleados, asociados, colaboradores, asesores, etc.) podrán editar gráficamente los contenidos que tengan encomendados, de una forma sencilla e intuitiva con la ayuda del Editor Gráfico, pre-visualizando el resultado, y solicitar su publicación o dejarlos en espera de su revisión o ampliación.

Editor Gráfico

Constituye una potente herramienta de edición de contenidos de fácil manejo, que permite a cualquier usuario crear efectos de "hipertexto", enlaces a otras páginas, inclusión de imágenes, formatear textos o crear tablas de contenido de una forma totalmente intuitiva.

Catálogos de Contenido

Permite la creación de contenidos indexados bajo cualquier formato. La presentación en índices paginados de determinadas secciones nos facilitará la creación de diferentes catálogos de contenidos ordenados por los más novedosos o alfabéticamente y enlazar directamente a la visualización completa de los mismos.

Área de Enlaces

Esta área permite la creación ordenada de los enlaces a otras páginas, estos enlaces podrán ser llamados automáticamente desde todas las páginas que contengan la palabra clave por la que se identifican, también generan sus propias estadísticas y disponen de su propio buscador en la sección de enlaces, además de poder ser informado su estado por los propios usuarios del portal.

Área de Descargas

Esta área permite la clasificación ordenada de documentos para su descarga o visualización, estos documentos sólo podrán ser descargados por los usuarios autorizados y el sistema generará estadísticas del éxito de esas descargas, disponiendo de un buscador específico para la localización de los documentos.

Control de Publicaciones

gestión de tipo "workflow" a través de la cual el "Jefe de Redacción" dispondrá qué y cuando se ha de publicar, dejando en espera de revisión lo que no esté a punto y eliminando los contenidos que considere obsoletos.

Intranet

Menú Personal

Cada usuario dispondrá de un Menú Personal que podrá configurar con enlaces directos a las diferentes secciones o páginas que utilice habitualmente o sean de su interés.

Mensajería web

Todos los miembros de la organización podrán enviar y recibir mensajes, desde la propia web, a otros miembros desde las diferentes aplicaciones de la Intranet, siendo informados al acceder al sistema y en su Menú Personal.

Agenda Corporativa

Cada usuario pueda conocer todas las tareas relacionadas con su departamento así como todo tipo de eventos de su interés para el mismo o para la organización.

Foros de Discusión

Ámbito de comentarios que se estructuran por Foros y estos por temas. crear Foros Privados o Públicos, con moderadores, mecanismos de censura de términos y exclusión de usuarios si se requiere.

Chats para Reuniones

Sistema de reuniones privada virtuales

Tablones de Anuncios

Donde los distintos elementos que componen la organización podrán anunciar al resto lo que necesiten comunicar.

Enciclopedia de Términos

FAQ's de Ayuda

Siempre es necesario contar con un sistema que resuelva las preguntas más frecuentes. Por eso le ofrecemos un sistema visual y estructurado de ayudas que clasificará temáticamente todas esas preguntas junto a sus respectivas respuestas

| |
|---|
| BUZÓN DE PUBLICACIONES |
| ENCICLOPEDIA DE TÉRMINOS |
| PUBLICACIÓN DE NOTICIAS RELACIONADAS |
| PUBLICACIÓN DE COMENTARIOS |
| ENCUESTAS RELACIONADAS |
| HERRAMIENTAS DE INTRANET/EXTRANET |
| GESTIÓN DE USUARIOS Y ADMINISTRADORES |
| MENSAJERÍA <i>WEB</i> INTEGRADA |
| AGENDA DE EVENTOS |
| FOROS DE DISCUSIÓN |
| TABLÓN DE ANUNCIOS |
| CHATS MODERADOS PARA EVENTOS |
| DESCARGA DE ARCHIVOS |
| SISTEMA DE <i>LINKS WEBS</i> DE INTERÉS |
| PROMOCIÓN |
| REGISTRO DE USUARIOS |
| GESTOR DE MENSAJES |
| LISTAS DE DISTRIBUCIÓN |
| MODERADOR DE CONTENIDOS |
| REGISTRO EN BUSCADORES |
| CORREO ELECTRÓNICO ANTI-SPAM Y ANTI-VIRUS |
| DOMINIO <i>WEB</i> , CORREO Y FTP |
| COPIAS DE SEGURIDAD |

[III] 2

CONCLUSIONES GENERALES

| | |
|--|-----|
| RE ORIENTACIONES EN LA EVOLUCIÓN DEL ESTUDIO..... | 446 |
| Barrera tecnológica..... | 447 |
| Modelos rizomáticos..... | 448 |
| Documentación..... | 449 |
| Interfaces..... | 450 |
| RESUMEN DE LAS CONCLUSIONES..... | 451 |
| Conclusiones de la investigación teórica | 452 |
| Conclusiones del trabajo de campo y del proceso de análisis..... | 455 |

Re orientaciones en la evolución del estudio

Esta investigación ha cambiado en diversos momentos su orientación, reajustándose según los criterios y circunstancias que la evolución del estudio nos ha ido marcando.

En la evolución de la investigación hemos dado un giro parcial que nos ha orientado hacia un posicionamiento de carácter documental, en el que hemos enfrentado las dificultades que supone la complejidad de diseñar y establecer sistemas de organización y catalogación de información y documentos. Nuestra aproximación a este campo, obligada por la propia evolución del estudio, nos ha hecho aproximarnos a una disciplina compleja, de la que no pretendemos ser especialistas. Nuestras escasas aportaciones en este campo están basadas en una reflexión teórica del problema de la clasificación aplicada a una tipología concreta de documentos, a partir de la observación de los modelos existentes y del ensayo de modelos experimentales.

Debe entenderse esta investigación sobre la base de que la perspectiva del autor se proyecta desde el punto de vista de un creador interesado en la práctica de la poesía visual, no de un documentalista, y que la intencionalidad ha sido la de crear un material riguroso que facilite a otros creadores el acercamiento a un espacio de creación y a una actitud de publicación y de gestión cultural, que son el objeto referencial de nuestra tesis.

El proyecto inicial estaba orientado hacia la creación de una publicación documental en el propio medio *web*, que sirviera como herramienta para los poetas y artistas interesados en este ámbito de creación, desde un criterio editorial independiente. La evolución del estudio nos marcó la necesidad de dar un giro hacia un planteamiento de carácter más proyectivo, planteándose así un modelo teórico de estructura de publicación, ya que si se quería aportar elementos y modelos nuevos de relaciones entre elementos que pudieran suponer un avance sobre las publicaciones existentes, el trabajo sobrepasaba las posibilidades individuales de esta investigación. Se realizó en cualquier caso, una publicación concreta, presente en la actualidad en la *web*, como un *work in progress* (www.poesiavisual.org), donde se irán volcando los diversos contenidos relacionados con esta investigación y el contenido de una base de datos, que ha servido para organizar los documentos que hemos manejado en este estudio. Estos modelos concretos nos han servido como base experimental sobre los que, tras analizar sus limitaciones, hemos creado nuevos modelos, que exigían para su puesta en marcha una tecnología y una estructura editorial de una complejidad no asumible en el marco estructural de este estudio. Es del interés del autor de la tesis que la aplicación de este modelo se haga realidad, para lo que es necesario un soporte editorial que como hemos visto en algunos de los ejemplos, frecuentemente es facilitado por instituciones de carácter educativo o fundaciones culturales. El modelo presentado puede también servir, y se ofrece abiertamente para ello, de inspiración y sugerencia para los proyectos de renovación de publicaciones ya existentes, o de nuevos proyectos editoriales, dependiendo de su potencialidad tecnológica y su afinidad programática.

Por otra parte este estudio pretende ser una herramienta pragmática para la gestión cultural, ya que la documentación que presenta facilita herramientas instrumentales para la organización de convocatorias y exposiciones relacionadas con la poesía visual. Entre los datos recopilados se encuentra el listado de direcciones de correo y correo electrónico de un sector especializado de editores y artistas-productores. Sólo hemos facilitado los listados de direcciones que son actualmente públicos, hemos decidido no presentar los listados de direcciones de artistas que no presentan públicamente su dirección en sus ediciones *web*, o de las que disponemos porque nos han facilitado sus datos de manera privada. Dentro de la tradición del mail-art es habitual facilitar estos listados, con la finalidad de fomentar los contactos y la promoción de nuevas convocatorias, pero debido a los recientes problemas de *spam*,¹ hemos considerado oportuno limitar la presentación de los datos disponibles.

Otro de los objetivos iniciales de la investigación era la hipotética recopilación de publicaciones para su navegación *off line*, que permitiría el estudio y análisis de estas publicaciones cuando éstas hubieran

¹ Proliferación de correo electrónico no deseado de carácter publicitario que satura sin permiso del usuario sus cuentas de correo.

desaparecido o se hubieran transformado. Este aspecto ha sido limitado por la propia estructura de las publicaciones *web*, que en la medida, en que son más específicas del medio, exigen ser observadas desde su propio soporte, la red *Internet*, en la que el lector actúa potencialmente como un agente transformador de la propia publicación y no solo interactúa hipertextualmente con ella, a diferencia de otros proyectos editoriales interactivos e hipertextuales como los CD-ROM o los DVD.

Las posibilidades, en la *web*, de hacer *descargas* de la estructura completa de las publicaciones para su navegación *off line*, solo es factible cuando éstas utilizan exclusivamente una tecnología basada en el sistema básico HTML. Y una parte importante de las publicaciones a que nos hemos referido en este estudio incluían elementos no *descargables*. Así nos hemos encontrado con *sites* generados con base de tecnología FLASH, o con publicaciones estructuradas sobre la relación de *cliente-servidor* en la que los programas actúan desde un *servidor* externo según son solicitadas sus aplicaciones por el *cliente*, como son las bases de datos, los diversos *applets* y programas interactivos o, los sistemas de *streaming* de archivos audiovisuales.

Barrera tecnológica

Aunque la red, en la que se sitúa el *www*, tiene todas las ventajas como medio, que hemos ido comentando en la introducción y en el capítulo I. 2. a, que favorecen la edición independiente de bajo presupuesto, lo cierto es que los editores deben afrontar y superar las dificultades que supone atravesar una barrera tecnológica.

Esta barrera, aunque es cada vez más fácilmente superable, al simplificarse continuamente las herramientas e *interfaces*, hace necesario la colaboración de equipos multidisciplinares de artistas y técnicos. Este problema no es reciente. Desde el comienzo de la revolución industrial se ha buscado esta hipotética integración de arte y tecnología que hiciera posible el diseño utópico de un modelo renovado de realidad social. En el campo de la edición independiente que nos ocupa, no es frecuente encontrar estos modelos de colaboración entre diversos gremios, tal vez por la originaria fragmentación social y cultural en la que estos grupos se sitúan. Las grandes empresas editoriales pueden incluir en sus plantillas a diversos equipos interdisciplinares de especialistas que responden a sus necesidades técnicas y creativas, pero raramente y a pesar de sus recursos, presentan proyectos que salgan de un estrecho margen del convencionalismo cultural y, cuando lo hacen, frecuentemente tiene que ver con la apropiación comercial o la mimesis de propuestas de movimientos independientes (la apropiación de *tendencias*), que se asumen en su forma para anular su esencia deconstructora y se convierten en mercancía "cultural" para alimentar a la sociedad del espectáculo.

La formación de los artistas, y del resto de los ciudadanos, es cada vez más "tecnológica" y probablemente también, los técnicos sean cada vez más permeables a los planteamientos provenientes del arte y la literatura. Pero en la observación cotidiana del complejo aparato social en el que nos movemos, vemos que la formación de los operarios sociales tiende a ser cada vez más especializada y más fragmentada. En las zonas de mayor desarrollo tecnológico, con el máximo acceso y disponibilidad a la información, paradójicamente se pierde con frecuencia en el individuo la visión de lo "global" y la comprensión de la interrelación de las partes del sistema, necesaria para desarrollar proyectos en los se pongan en juego los diferentes aspectos que nos conforman como sujetos.

Un hipotético artista, con alta capacidad de resolución tecnológica, y un técnico con una mente abierta y un interés personal sobre el campo de la creación, serían los individuos que podrían colaborar idealmente en proyectos artístico-tecnológicos enfocados a la creación de modelos alternantes de relación y observación sobre los modelos de realidad que el lenguaje impone, como espacio de socialización. Serían los potenciales creadores productores de nuevos medios.

Este artista-técnico, en colaboración con el técnico-artista, serían los que podrían hacer realidad la potencialidad del medio *www* en relación a la radicalidad de los proyectos que la PV nos plantea como inspiración. Pero esta confluencia es, en la actualidad poco frecuente, hasta donde hemos podido observar.

Cuando estas potencialidades de simbiosis no se sintonizan, como es habitual, los proyectos que resultan están generalmente sobrecargados a un lado u otro de la balanza. Los técnicos e investigadores especializados, cuando actúan sobre las posibilidades formales y estructurales de las tecnologías, raramente plantean problemas con un cierto interés artístico. Es frecuente la presentación de dispositivos visuales o relacionales de gran potencialidad y efectismo pero huecos de contenido en lo que

supone una revisión de los modelos de la realidad y del lenguaje. Cuando son los artistas los que emprenden una aventura tecnológica sin el soporte técnico adecuado, los resultados pueden llegar a ser en algunos casos ingenuos.

El carácter independiente y de bajo presupuesto de las publicaciones observadas, favorece que en muchos casos los equipos de trabajo sean limitados en el aspecto técnico y lleguen incluso a adolecer de una correcta comprensión del medio utilizado.

Los promotores de publicaciones relacionadas con la poesía visual frecuentemente utilizan la *web* como soporte de difusión de trabajos realizados fuera del medio, y en la estructura de las publicaciones raramente se utilizan y optimizan las potencialidades del sistema: *los aspectos colaborativos e interactivos*. La potencialidad del medio es raramente aprovechada en sus límites por los artistas y poetas visuales, ya que exige una gran especialización tecnológica y conocimiento del medio, infrecuente en el ámbito de los creadores.

Estos frecuentemente reproducen modelos de intervención artística heredadas y aprendidas en situaciones mediáticas anteriores, vemos en la *web* estructuras de navegación que reflejan, incluso formalmente, los modelos de hojas de los libros ilustrados o se utiliza la *web* como soporte de presentación de proyectos audiovisuales de secuencia lineal, donde la única interrelación es la del control de los mandos de un reproductor convencional.

El modelo de creación individual también es raramente alterado por los modelos potenciales de colaboración en línea que permiten las estructuras en red, y que cuestionan potencialmente el modelo de autoría individual, aunque este planteamiento sea uno de los principios originarios de los proyectos de *net.art*.

Las dificultades relacionadas con la tecnología son suavizadas periódicamente con el desarrollo de nuevos *interfaces* más directos e intuitivos, pero las fronteras últimas de los recursos tecnológicos avanzan a gran velocidad y siempre andan un paso por delante de las posibilidades de la generalidad de los artistas.

Pensamos frecuentemente el *arte*, dentro de los modelos sociales de actuación, como el campo de actuación de los artistas y la industria cultural, pero si pensamos el *arte* desde las claves en las que consideramos que se mueve la poesía visual (según hemos establecido en la parte primera de la investigación) en la que el artefacto artístico se presentaría como una maquinaria deconstructora de los modelos de realidad sobre los que nos posicionamos inconscientemente, es decir si planteamos el *arte* sobre su aspecto cuestionador de nuestra imagen y representación de la realidad, en ese caso, tal vez encontremos en algunos de los frentes abiertos en la investigación científica un ejemplo de incisión artística, que nos cuestiona nuestra propia imagen y la imagen que proyectamos del mundo que nos rodea al plantearnos nuevos modelos relacionales y estructurales espacio-temporales que, a su vez, cuestionan la propia *materialidad* del mundo en que nos movemos y nuestra concepción lineal del tiempo. Es posible que en estos tiempos no sea el arte el que esté en primera línea de fuego en el proceso que marca el cambio de paradigma sobre el que construimos la realidad social que compartimos. El arte en su tendencia a autoreferenciarse como objeto, puede entrar en un proceso tautológico que lo desactiva de su capacidad substancial de transformación de la realidad y lo reduce a menudo en un mero juego intelectual, rentable en la dirección contraria a su potencialidad *poética* y deconstructiva.

Modelos rizomáticos

Es frecuente la afirmación en nuestros días de que nuestra imagen del mundo ha ido cambiando en relación a los avances tecnológicos y a los medios de comunicación sobre los que hemos ido basando nuestras sociedades.

En el caso de la *web* encontramos una estructura en la organización de los “sucesos y eventos” de carácter rizomático, horizontal, que plantea un cambio de paradigma sobre los modelos de estructuras verticales jerárquicas basadas en el modelo de la autoridad de la fuente.

En nuestra investigación nos hemos encontrado de frente con estos aspectos, al intentar aplicar modelos convencionales de clasificación sobre las publicaciones y sus documentos. Hemos tenido que revisar la

lógica de los modelos a utilizar. El modelo de relación tridimensional que planteamos, finalmente, cobraba sentido al sumergirnos en la *lógica borrosa* de la relación multidimensional que se produce en los sistemas orgánicos, donde el documento pierde protagonismo como objeto *sólido* en favor de su posición estructural o situación relacional, como parte de un sistema de interconexiones. Entraríamos en un modelo de red donde los objetos se conforman como nodos, creados como un conjunto de relaciones mutables y organizados sobre una base hipertextual. El modelo gráfico y la metáfora que nos aproximaría a esta visión sería la estructura rizomática, un macro-organismo invisible del que sólo vemos algunas manifestaciones dependiendo de nuestra situación variable ante el sistema.

Documentación

Una de las preguntas iniciales al comienzo de la investigación era plantear la posibilidad de que la *web* no fuera solo el objeto de estudio, sino también la fuente exclusiva de documentación referencial para crear las bases de este estudio. Entendiendo que en la red confluían no solo las publicaciones temáticas que nos interesaban, sino también todo un soporte documental en crecimiento permanente sobre los aspectos teóricos que condicionaban el enfoque de la investigación. La conclusión, en nuestro caso, ha sido que no hemos podido evitar tener que acceder a las fuentes tradicionales de documentos, eventos y publicaciones situadas fuera de la red. Aunque la red ha sido un terreno muy fértil que nos ha facilitado la localización de fuentes, es también cierto que, al menos en la actualidad, la estructura de la propia red hace que la organización de estos documentos no favorezca la profundización en los temas de estudio que alcanza la bibliografía convencional. Las publicaciones impresas alcanzan en su mayoría una mayor profundidad y garantía de rigor que los documentos que encontramos en la red. La lógica de la red favorece más la presentación de artículos que de textos extensos, que permitan análisis en profundidad de los temas tratados. Incluso cuando un texto de gran extensión es subido a la *web*, para su consulta pública y su difusión, como el caso de la tesis doctoral de Rafael de Cozar, "POESÍA E IMAGEN. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a C. hasta el siglo XX", texto que se fue publicando progresivamente en http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm, se hace necesaria su impresión para una consulta y lectura ágil. Pero esta impresión no deja de resultar bastante más inoperativa que su correcta edición impresa, el libro. Sin embargo la accesibilidad del documento en la red, y la posibilidad de su actualización, no tiene comparación con la localización de este mismo documento en su versión impresa. En este caso concreto, el documento acabó estando completo en la red, tras varias entregas parciales realizadas a lo largo de varios meses, resultando accesible finalmente desde cualquier lugar con conexión a la red, es decir desde prácticamente cualquier lugar del planeta con acceso a la electricidad. Este mismo documento impreso solo pudimos localizarlo casualmente en una librería especializada en poesía visual en Sevilla, llamada "Lema" (situada en el Pasaje de San José), a punto de cerrar, donde ya solo quedaban fondos residuales. En general los documentos relacionados con el tema tratado son difíciles de localizar, estando habitualmente descatalogados.

La hipertextualidad tan consustancial a la *web*, tampoco favorece los estudios en profundidad. Más bien es un elemento de dispersión cuando los enlaces son planteados con un dudoso criterio o simplemente conectan temáticamente pero no estructuralmente al discurso inicial, operando básicamente como yuxtaposición de información. Tengamos en cuenta que la estructura hipertextual no es algo ajeno a las publicaciones impresas y es utilizada tradicionalmente en los textos críticos convencionales. Las citas bibliografía y notas a pie de página, serían un ejemplo. La diferencia fundamental es que la organización de este viaje hipertextual está organizado por el autor y no por el lector.

La hipertextualidad de la *web* es un potencial que solo puede concretarse al ser realizado en la práctica un recorrido u otro. El hecho de que sea el lector o el espectador el que decide cuál es el recorrido, no hace que este sea necesariamente más interesante, aunque sí más personal, que el recorrido hipertextual que nos ofrece un autor en un libro convencional. La hipertextualidad de la red da al espectador una sensación de control en gran parte ilusoria, ya que frecuentemente lo que se consigue es entrar en un laberinto en el que se pierde la referencia de la estructura del conocimiento.

Finalmente el rigor de las fuentes es siempre cuestionable en las ediciones web, donde incluso las publicaciones más rigurosas y prestigiosas no están del todo ajenas a las potenciales manipulaciones externas de agentes activistas. La situación web exige una lectura, que por una parte cuestiona la fiabilidad ciega ante el principio de autoridad, al ser parcialmente insegura la referencia de la fuente (en realidad esto pasa también con multitud de publicaciones impresas), pero por otra, posiciona al lector en una necesaria situación crítica ante el texto. Este texto se convierte en la web en algo potencialmente similar a una construcción colectiva, como sucede en la aplicación de los sistemas *wiki*, donde la misma construcción de los contenidos se realiza de manera colaborativa. Los textos u obras pueden ser citados o presentados a través de varias generaciones de editores, perdiéndose o personalizándose en cada caso

parte de la información original. Lo que no podemos cuestionar desde el punto de vista de una investigación es la presencia de los documentos que encontramos durante nuestro trabajo de campo, así como en una entrevista. No podemos asegurar la veracidad de las afirmaciones realizadas, pero sí podemos afirmar que el discurso que hemos presenciado ha sido pronunciado por una persona concreta en una circunstancia concreta. En nuestro caso hemos citado multitud de referencias encontradas en la web, que hemos situado dentro de dos parámetros, su ubicación, su dirección URL por un lado y su parámetro temporal, que ha sido el espacio temporal en el que esta investigación ha sido realizada. Siendo conscientes de que muchas de las referencias citadas han podido "desubicarse" o simplemente desaparecer en la actualidad, y hemos tomado este aspecto como un elemento positivo y necesario de la investigación al registrar, aunque parcialmente, un momento de una realidad en permanente transformación.

Interfaces

Cuando pensamos en la web, podemos encontrar una dicotomía entre nuestra imagen idealizada del medio y la realidad del medio en relación a nuestra experiencia práctica.

Aunque la evolución de la web sea imparable y haya cambiado sorprendentemente en algunos aspectos nuestra relación y nuestra imagen del mundo, creando una cierta realidad expandida en la que nos movemos con una creciente cotidianidad, su realidad funcional no deja de estar muy por debajo de nuestras expectativas. En el imaginario colectivo alimentado por los medios AV y literarios, contemplamos modelos de interfaces mucho más sofisticados de lo que la web nos ofrece actualmente y en los que la navegación se produce a través de estructuras espaciales no sujetas a las limitaciones del ratón y las pantallas secuenciales bidimensionales, y donde existen bancos de datos tan extensos e intercomunicados que constituyen en sí, un modelo paralelo de realidad. En la medida en que estos modelos son potencialmente posibles, en pocos años, tomamos consciencia de que en realidad nos encontramos en una fase muy primitiva de la evolución tecnológica de los sistemas tecnológicos relacionados con las redes digitales.

Cuando estos interfaces y la estructura de la red se desarrollen en el futuro próximo, podríamos pensar que habría llegado el momento idóneo de actuación artística al reducirse las dificultades de interacción con el soporte técnico, es decir al permitir el interface un diálogo fluido con el medio y una posibilidad transparente de manipulación del mismo. La práctica artística siempre ha utilizado los recursos tecnológicos disponibles en cada momento, pero la tecnología siempre ofrecerá al usuario una doble posibilidad de aproximación, por un lado la tecnología de segundo nivel que se facilitará a usuario medio y por otro la tecnología en la frontera de la investigación, que será inaccesible fuera de un reducido círculo de poder.

La situación en el futuro no dejará de ser similar a la actual, en el sentido de que la edición independiente solo llegará a un segundo plano, en el acceso a la tecnología. Este será, previsiblemente en breves años, cualitativamente muy superior al actual, pero aun así estará alejado de la punta tecnológica de su momento.

Es interesante plantear, tanto ahora como en el futuro, la función del Hacker como potencial activista y agente cultural, capaz de relacionarse en primera línea con la tecnología de cada momento y con un posicionamiento resistente a los modelos de poder imperantes²

Queremos también destacar el hecho de que existe una fractura importante entre el plano teórico y el pragmático en el hecho de cómo abordar la red. La práctica específica de interconexión con el medio, puede no responder a las expectativas creadas en un nivel puramente teórico, sin embargo crea en el espectador una implicación difícilmente imaginable fuera de esta práctica. El espectador de este medio es un espectador diferente en esencia al de los medios precedentes ya que pasa generalmente a una posición activa, incluso aunque su implicación sea de carácter superficial. Las actividades sincrónicas en

² Es interesante observar cómo instituciones con el MNCARS ya han empezado a considerar el activismo de los hackers en relación a los movimientos artísticos, como se demostró en el ciclo que el Departamento de AV del Museo dedicó en el año 2004 a este movimiento, titulado así *Hackers*. En él participó, entre otros, el artista español Daniel G. Andujar (autor del proyecto "Technologies To The People") presentando sus proyectos de intervención artística y activismo en relación a la tecnología, al arte y a las instituciones corporativas.

red crean una poderosa percepción subjetiva de conexión que crea una imagen mental de comunidad virtual, difícil de entender fuera de esta práctica.

Resumen de las conclusiones

En la introducción general a la investigación establecimos las premisas de este trabajo (**Intro**. Pág. 2)

Este estudio supone una revisión del panorama editorial, relacionado con el ámbito de la poesía visual, PV, que utiliza la red "WWW", Word Wide Web, para su creación-producción, exhibición-distribución, y promoción, partiendo de la hipótesis de la fertilidad potencial de la confluencia de ambos campos, artístico y tecnológico.

Esta tesis propone finalmente como conclusión un modelo de edición en este campo de confluencia entre la www y la PV: un portal web temático, en la que se integra como componente fundamental el diseño de un sistema de organización documental estructurado en una base de datos.

Esta tesis ha presentado a lo largo de la tercera parte, las conclusiones finales del trabajo, a modo de propuestas que han confluído en el diseño de la publicación web enunciada en la introducción.

En el inicio de esta tercera parte del trabajo de investigación acabamos de presentar un **modelo teórico** (Elementos para la creación de un marco taxonómico. **III. 1. a**), en el que relacionábamos los **elementos de clasificación** potenciales, organizándolos en un modelo tridimensional construido sobre los ejes de *lo social, lo performativo y lo tecnológico*. Este modelo nos ha servido de base conceptual para el diseño de la **estructura de una base de datos** (**III. 1. b. 2**)

Finalmente estos elementos previos han sido integrados en un **modelo de publicación** que es la conclusión final de este estudio y que hemos presentado en el capítulo anterior (**III. 1. c.**: Diseño conceptual de una publicación web.)

Nuestra propuesta editorial diseñada para la web, recoge los aspectos que, según hemos deducido a lo largo del estudio, **completan los modelos de publicaciones existentes** que hemos ido analizando, **aportando nuevos elementos** y estructuras o bien, **reorganizan elementos** ya existentes en el medio. En "Novedad del proyecto" (**III. 1. c**) enumerábamos estas aportaciones. A lo largo del periodo de la investigación hemos ido observando como se han incorporado, de manera natural, algunas de estas ideas en las renovaciones estructurales de algunas publicaciones o en las de reciente creación. Es notorio, por ejemplo, el auge de los modelos basados en la estructura de los *weblog* en el entorno del *mail art*³, que ya anticipábamos en nuestras propuestas.

³ Como ejemplos de este incremento podemos citar estas publicaciones

jmgobet

Le blog de Jean-Michel Gobet

http://jmgobet.neufblog.com/weblog/2004/10/mailart_2.html

Mail Art Postcard Exhibition

<http://digitalmailart.blogspot.com/>

Una blog de Mick Boyle, Pennsylvania

A.1. Mail Art Archive -

<http://a1mailart.blogspot.com/>

Michael Leigh, f Cheshire, U.K.

QBDP: The Mailartworks

-<http://qbdp.blogspot.com/>

Geof Huth.

mailXart -

<http://mailxart.blogspot.com>

Mail art collages. Jukka-Pekka Kervinen.

Nuestra propuesta de publicación *web* y los elementos estructurales que la conforman son pues, nuestra principal conclusión de este estudio. Para llegar a estas conclusiones hemos recorrido un proceso metodológico que hemos explicado detalladamente en la introducción a la investigación (Pag. 12 a 15). En esta introducción, tras plantear la hipótesis general, describimos el modelo de tesis que pretendíamos desarrollar y sus dificultades (Pág. 4 a 12), los motivos por los que hemos creído que la tesis tiene un interés como investigación (Pág. 2 a 4), y describimos la estructura de la redacción que estamos presentando (Pág. 16 a 17)

Conclusiones de la investigación teórica

Queremos ahora repasar brevemente el proceso que hemos ido siguiendo, remarcando las conclusiones que hemos ido incorporando a cada fase del estudio

En la **primera parte** abrimos un espacio a la **reflexión teórica** en la que revisamos los aspectos relacionados con el objeto de nuestro estudio, comenzando por los problemas de acotación de la poesía visual (**I.1.a**)

Sobre este punto establecimos lo siguiente:

Lo que se suele denominar como poesía visual, no siempre es la construcción de un objeto gráfico. Encontramos dentro de esta denominación, prácticas procesuales en las que el objeto desaparece, o debería desaparecer, como eje residual, y donde se combinan multitud de referencias sensoriales al margen de lo "estrictamente" visual. En las prácticas asociadas a la PV encontraremos una gran variedad de manifestaciones fónicas o performáticas, apoyadas en guiones "gráficos", que por su materialidad como objeto visual son potencialmente "fetichizables" y suplantables como mercancía cultural, substitutorias del "evento-poético" inmatérico.

La referencia a lo visual como adjetivo tiene, en esta práctica, connotaciones multi-sensoriales, sinestésicas. Lo visual, funciona como apelación a experiencias perceptivas completas. Lo visual es mencionado en la PV más como ampliación o negación de lo estrictamente literario (digital) que como afirmación de cualquier tipo de construcción icónica.

La poesía visual no es necesariamente una práctica literaria, aunque en sus orígenes este ligada a los procesos de "lectura" de textos literarios secuenciales (más o menos anómalos, en su composición, o dirección de lectura), el origen de su teorización como practica artística provenga de ámbitos literarios.

La PV es más un cuestionamiento práctico del "hacer" de la poesía y el arte que una practica de "genero" literaria o plástica.

(Parte I. 1. a. Pág. 18)

Este *cuestionamiento práctico* puede ser observado a través de los *objetos residuales* que consideramos *poemas visuales* o en los casos en que no queda un rastro objetual, de las documentaciones graficas o textuales que se generaron a partir de esta practica.

A estas conclusiones llegamos a partir de algunos textos de críticos y analistas y de algunas de las manifestaciones directas que han realizado en diferentes momentos los propios actores, los artistas-productores que se presentan en sus manifestaciones como poetas visuales.

Consideramos que la poesía visual puede ser definida o acotada dentro de otros parámetros, pero son los mencionados anteriormente los que hemos establecido a efecto de esta investigación.

Planteando la poesía visual desde estas premisas, concluimos conectando su práctica a corrientes artísticas como el *mail.art*, y el *net-art*, que en sus manifestaciones programáticas y mediáticas coincidían en gran parte con la concepción que hemos establecido para la poesía visual en este estudio.

En el siguiente apartado de la primera parte (Sobre lo poético y el lenguaje. **I. 1. b**), nos centramos en la problemática del lenguaje, lo poético y la realidad. Aquí concluimos con la necesidad social del uso no utilitario del lenguaje, que expusimos en la "Síntesis del planteamiento" (Pág. 48-49). Planteamos como

idea general el *lenguaje* como *un modelo* de construcción de *realidad social*, en la que la intervención de *lo poético* significaría la creación de estados de incertidumbre, situaciones a-sistemáticas que permitirían la revisión continua de los modelos de realidad pre-construidos y ejercerían una influencia necesaria para mantener un cierto estado de elasticidad en el sistema, a la vez que crearía un potencial espacio de experiencia compartida en las fronteras de la realidad estructurada desde el lenguaje

Finalmente en esta primera parte dedicada al lenguaje y lo poético, nos aproximamos a la construcción de la realidad desde planteamientos perceptivos y neurológicos, tomando como eje la sinestesia. Nuestra intención era relacionar los procesos multisensoriales y los mecanismos de lateralización de los lóbulos cerebrales con las estrategias de la praxis de la poesía visual.

El actor/constructor de PV, al producir sus artefactos poético/artísticos, da cuenta de su experiencia como sujeto (si entendemos la "experiencia" como "eso" que no puede articularse como significación). O, si se prefiere: lo que no puede transmitirse en un proceso de comunicación... lo que no puede ser entendido pero que es objeto de saber".

La creación de estos artefactos esta relacionada con la imposibilidad de dar cuenta de la "experiencia" (como manifestación de la poética), por otros medios. La compleja red de significado /sentidos es, puesta en escena, materializada como obra, con una estrategia que utiliza las cualidades heterogéneas de los lenguajes, (sus aspectos cognitivos o psicológicos y sus aspectos físicos y materiales) para establecer un juego de polaridades que sea capaz de indicar el "sentido" original, o la fractura de dicho sentido, a partir de un mecanismo tensional que cree la posibilidad de reconstrucción, re-actualización de la experiencia- sentido "originario".

Es frecuente en la PV la construcción de artefactos que establecen una plataforma de lectura múltiple en relación a sus aspectos "sensoriales" y de "sentido", lo que favorece la necesidad de nuevas estrategias de lectura, en las que actúan diversas formas de pensamiento y percepción

(Pág. 60)

Plantemos también cómo son entendidos los sentidos desde diferentes plataformas culturales y las interrelaciones de estos desde las referencias de las *anomalías* sinestésicas

Los procesos sinestésicos son recogidos en la práctica poético artística (como una estrategia de estimulación deconstructiva de la ordenación preconcebida y funcional del sistema perceptivo y lingüístico en el que se sumerge inconscientemente el sujeto) en un intento de proponer la experiencia bajo códigos de ruptura de lo cotidiano, que activen la virginidad original de la mirada, que favorezcan la "visión" sobre la pre-visión del acontecimiento, a través de la estimulación múltiple e imprevista de asociaciones inhabituales, y que establezca una cualitativa relación emocional e intelectual con el lector, con una estrategia plurisensorial e inesperada de estimulación de sus procesos de atención y experiencia

(I. 1. b. Síntesis. Pág. 83)

En el apartado segundo de este primer bloque de introducción teórica, nos centramos en el otro aspecto fundamental de nuestro estudio, la edición independiente. Aquí nos centramos en las relaciones entre la poesía visual y la edición independiente. Establecimos inicialmente qué entendíamos por edición y planteamos algunas relaciones entre la tecnología y las utopías de carácter anti-comercial y anti-institucional, que pretenden el reparto social del conocimiento y que se potenciaron progresivamente con la popularización de algunos sectores tecnológicos que hicieron posible la autoedición independiente de proyectos editoriales multimediáticos. Y que, a partir de la popularización de la red *www*, permitieron su difusión masiva, en competencia con las grandes editoriales y los monopolios de la industria del ocio, haciendo posible planteamientos utópicos hasta ese momento.

Esta primera parte finalizaba con el acercamiento a un problema que nos parece de gran relevancia: los modelos sociales de propiedad y autoría, en relación a la producción artística.

Al centrar nuestro estudio en publicaciones digitales, potencialmente reproducibles y clonables, de fácil e inmediata transmisión y potencial difusión masiva, sin la necesidad un soporte objetual convencional

sobre el que se centraba tradicionalmente la idea de propiedad, surge necesariamente el debate sobre la propiedad de los "objetos" inmateriales, el problema de los intentos de capitalización de la información.

Nuestra conclusión en este punto es un cuestionamiento de la dirección generalizada de los modelos de capitalización que se establecen actualmente sobre la propiedad intelectual, entendiendo que apuntan en muchos casos en una dirección contraria a los principios que los hicieron surgir, como un derecho del autor y no tanto del editor. Estos principios pretendían como objetivo la máxima difusión de las ideas, y establecían mecanismos para que los autores se beneficiaran de su trabajo, de manera que la generación de estas ideas quedara garantizada por la subsistencia de éstos. Entendemos que en la actualidad se está primando el beneficio de las editoriales o instituciones por encima de la divulgación del conocimiento y de la cultura, y por encima de los autores, que han perdido su independencia a favor de las instituciones para las que desarrollan su trabajo como meros asalariados. El concepto de autoría originario está siendo substituido por las estrategias de producción de los monopolios, ya sea en el campo de la cultura o de la investigación. El hecho de la inversión de grandes presupuestos en estas estrategias, relega al autor real a un segundo plano, que le deja fuera del control efectivo del resultado de su "creación" o "investigación".

En relación a cómo se ejercen legalmente los derechos de propiedad intelectual galanteábamos las siguientes preguntas

... ¿no está siendo utilizado, en nombre de los autores, todo un aparato de control legal, poco realista y desesperadamente represivo, que ilegaliza a la práctica totalidad de los usuarios, enfocado al beneficio de una industria cuyo interés por la cultura se limita a cosificarla como mercancía generadora de beneficios, de los que los autores no son realmente los beneficiarios?

Cuando las disposiciones legales no son cumplidas, por la práctica totalidad del sector al que van dirigidas, ¿no indicará algún tipo de disfunción en la propia base de esta ley?

....

La protección de la propiedad intelectual debería servir para que no sean "otros" los que se beneficien económicamente de los descubrimientos o creaciones de un autor, para evitar la especulación como mercancía de la obra, para evitar la desviación interesada de las intenciones del autor, y para asegurar al máximo el beneficio social, su máxima distribución superando barreras económicas y políticas.

(I. 2. b. Síntesis, Pág. 108)

Esta reflexión como conclusión sobre la idea de propiedad fue acompañada por un análisis sobre los modelos de autoría que podían plantearse en relación a los nuevos medios de creación electrónicos, relacionados con la red Internet y con el www. En este apartado (El posicionamiento social del artista. Entre lo individual y lo colectivo. I. 2. b. Pág. 111) se presentaban diversos planteamientos que cuestionan los modelos de la autoría tradicional individual, así como los modelos alternativos de creación colaborativa o los de creación de personalidades ficticias, en los que cualquier persona puede asumir una denominación común como autor al plantear su acción artística.

En esta ocasión establecimos como conclusiones:

En la medida que se confunde arte, con trabajo o con ocio, entramos en un delicado terreno marcado por la alineación en los modelos sociales de producción de la era post-industrial.

....

Planteamos la necesidad de considerar al arte como una práctica y no como un "estado civil", y que en tanto práctica, pueda ser concretada en la actividad de cualquier actor social por el hecho de sintonizar con dicha práctica, con la práctica de lo poético, y no por ser depositario de un rol social de "artista". Alguien será artista en la medida temporal que está ejecutando una acción o contemplación artística, no por su currículo, es decir, planteamos que la actividad del artista es un estado de tiempo presente, no de historia. Esto supone una desaparición del "status" de artista como un sector social diferenciado.

El hecho de que existan sujetos más propensos a habitar esta experiencia y a dar cuenta de ella, no indica la necesidad social de alinear a estos sujetos como "artistas". El sujeto es más que cualquiera de sus actividades individuales, aunque paradójicamente sólo se realiza como sujeto en las actividades que realiza en un presente continuo en el que habita irremediamente.

La obra de arte, o la poesía, serían el resultado de una experiencia, no el resultado de un trabajo. Esta experiencia será vivida por cualquiera que realice este tránsito por el espacio poético. Para esta experiencia no hay garantías, seguridades ni previsiones.

Se es artista poeta en la medida que se indiferencia al sujeto con su práctica, no en tanto que se representa el rol como depositario alienado y social de lo poético.

(I. 2. b .Poesía, arte, versus trabajo. Pág. 122)

Finalmente extramos las conclusiones finales de este apartado, en el que retomamos una aproximación al modelo de práctica poético-artística:

Aun siendo innegable el papel que las instituciones culturales e incluso la mercadería juegan en la canalización y construcción de un aparato de "realidades" artísticas que se ofrecen al consumo social y a la historia, y que la simple abolición de estos sistemas no mejoraría por sí misma la situación social en relación a la creación, es fundamental establecer contrapuntos de actuación "poética" donde se inviertan los axiomas sociales de individuo, propiedad y beneficio.

El hecho de establecer estos contrapuntos ya es un hecho artístico, al invertir los códigos de lectura que sostiene la ilusión del modelo realidad.

...

Los procesos dirigidos a desvelar la ilusión de individualidad y reforzar la experiencia de interconexión interdependiente en lo social, lo cognitivo y lo ecológico, son necesarios como contrapunto a la rigidez que se produce frecuentemente en los modelos estáticos establecidos, tanto en relación al arte como en la relación social de los individuos.

La creación de sistemas abiertos y la construcción perceptiva de espacios de escucha y contemplación permitirán una aproximación a la experiencia del lenguaje que interrelaciona arte y vida. La mirada sin palabras, que atraviesa por las fisuras del lenguaje y vuelve preñada, de lo que la expresión poético-artística se hace eco, como objeto, como proceso, como situación.

.....

Nuevos posicionamientos por parte de los artistas y revisiones colectivas de la definición de la práctica artística pueden re-ubicar al arte y la poesía, más allá de sus modelos como sistemas de producción de nuevos objetos (contaminación eco-artística), como generadores de nuevos procesos, nuevas relaciones en torno a lo social y a lo perceptual compartido, que creen nuevos espacios de relación y que preñen a los antiguos objetos de nuevos significados.

(I. 2. b .Síntesis. Pág. 131-2)

Establecimos según lo visto, la necesidad consubstancial a la práctica poético-artística de cuestionar sus propios modelos y sistemas sociales de referencia, lo que implica simultáneamente cuestionar el modelo social de sus actores, los artistas y poetas.

Conclusiones del trabajo de campo y del proceso de análisis.

En la **segunda parte** de la investigación nos centramos inicialmente en el **trabajo de campo (Fase 1)**, en la recogida de muestras del objeto de nuestro estudio. La intención era la compilación de estas muestras y su clasificación. Con este fin creamos una base de datos con los documentos compilados y

establecimos una ordenación temática, creando listados temáticos (II. 1. a) y presentando fichas documentales (II. 1. b)

Seguidamente (**Fase 2**) establecimos un **criterio de ordenación** de estas publicaciones. Creando un **marco topográfico** de la situación editorial de la PV en la www, respondíamos a la pregunta de ¿dónde podemos encontrar potencialmente documentos relacionados con la PV en la red? Para ello establecimos un mapa de las diferentes posibles situaciones editoriales, atendiendo a las diversas tipologías del editor, que acompañamos con ejemplos que concretaban pragmáticamente la hipótesis de partida, sin pretender agotar en ningún caso el espacio editorial señalado en cada apartado de la ordenación editorial. En la presentación de estos ejemplos incluimos algunas imágenes y especialmente los textos con los que las publicaciones se auto-presentaban.

En esta fase iniciamos una recopilación de publicaciones para su navegación *off line*, dentro de las limitaciones tecnológicas que el medio impone y que hemos explicado anteriormente.

La conclusión de la compilación primera de datos fue este modelo de ordenación, este marco topográfico. Nos podíamos haber quedado ahí, pero sentimos que esta ordenación de modelo taxonómico, no respondía de un modo global a las necesidades de clasificación de documentos y publicaciones referidas a la PV que íbamos detectando al avanzar en nuestro estudio.

Hemos establecido un modelo lineal jerarquizado, que plantea algunas limitaciones:

- ☐ *Por la gran diversidad e inter conectividad de sus nodos*
- ☐ *Por la línea difusa en las fronteras establecidas entre las publicaciones*
- ☐ *Por la potencial multiplicidad y simultaneidad de pertenencia de un módulo a diferentes categorías*

(Consideraciones generales del marco topográfico. II.2. Pág. 347)

Por tanto la conclusión que sacamos de este modelo era la necesidad de ampliar nuestro estudio creando un sistema de ordenación más complejo en el que se pudieran establecer relaciones múltiples entre elementos, y creamos un modelo teórico de relaciones que sirvió de referencia para la estructuración de una base de datos, como hemos comentado inicialmente.

Todos estos elementos se sintetizaban en el diseño de la publicación *web* (III. 1. c) que presentamos como conclusión principal de la tesis.

Como una conclusión importante en nuestro estudio y que de algún modo ha sido la que nos ha llevado a plantear el modelo de publicación *web* que presentamos, queremos hacer notar que no hemos encontrado en nuestra investigación elementos suficientes que nos permitan decir que en la actualidad la práctica de la poesía visual está utilizando la red www como un soporte prioritario de creación. La utilización más generalizada está basada en la difusión de proyectos que en su mayoría son realizados de un modo ajeno a la estructura y tecnología de la web y que no utiliza, por tanto, las posibilidades de creación que el medio permite, como son la interactividad relacionada con la interconectividad, la construcción colectiva de eventos y obras o la creación de bases documentales colaborativas creadas a partir del intercambio de documentación y recursos. Existen aplicaciones de estos modelos de creación en la red, pero apenas conectados a la práctica de la PV. La potencialidad actual relativa a lo específico del medio www en relación a la creación de proyectos de PV está bastante lejos de estar agurada en la mayoría de los casos a los que hemos podido acceder durante este estudio.

Sin embargo las funciones de difusión de proyectos y archivo de documentos, aunque no han llegado a utilizar plenamente el potencial de las posibilidades mediáticas, si tienen una amplia representación y aplicación en el www.

Entendemos que la aplicación de la potencialidad máxima que el medio permite exige una capacidad de manejo de recursos tecnológicos que se escape a las capacidades de la mayoría de los editores

independientes y de los pequeños colectivos de creadores. Aún así, y con solo una aplicación parcial de los recursos del medio, existe una gran actividad en la red de editores independientes relacionados con la PV que, desde sus diferentes limitaciones, ejercen una importante influencia cultural en el ámbito de la creación poético artística de inapreciable valor.

La PV se mantiene en la red como una situación minoritaria, si la comparamos con la presencia de otros ámbitos de creación más convencionales, pero su actuación en la *web* permite que exista una conexión global entre creadores de todas partes del mundo que presentan sus análisis y sus obras, creándose una significativa comunidad virtual, que sería inexistente de otro modo. La *web* potencia los planteamientos originales del mail art de encontrar canales controlados por los artistas de creación y difusión de obras poético-artísticas.

La *web* es un espacio orgánico en constante transformación. El permanente dinamismo de las ediciones que se realizan en este medio, hace que los materiales recopilados en este estudio puedan ser un material valioso de análisis en futuras investigaciones.

Queremos recordar finalmente los límites temporales de esta investigación, que se ha basado en el estudio de ámbito editorial en la *web* de la PV de los años 2003-2004. El final de la redacción se acabó el los primeros meses de 2005. Es importante considerar este marco temporal, debido a la gran fragilidad y mutabilidad del tipo de publicaciones que estamos estudiando. La última revisión de la base de datos experimental que utilizamos en nuestro estudio se actualizó en enero de 2005, cambiándose algunas direcciones, que habían mudado de servidor e indicándose las que en ese momento ya habían desaparecido en los listados que se han presentado en los capítulos correspondientes.

Esperamos que este estudio, dada la práctica inexistencia de estudios previos en este campo de relaciones entre la PV y la *www*, sea de utilidad y referencia para futuras investigaciones relacionadas con los temas tratados y sirva como herramienta para un mejor conocimiento de la práctica de la poesía visual, como un modelo cuestionador de la práctica poético-artística y de la potencialidad de la *www* como soporte de edición independiente como un medio con aún un amplio espacio por explorar.

[IV] APÉNDICES

[IV] 1 BIBLIOGRAFÍA

[IV] 1 A BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA IMPRESA

[IV] 1 B BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA "ON LINE"

[IV] 1 C BIBLIOGRAFÍA ORGANIZADA POR AUTORES

[IV] 2 GLOSARIO

[IV] 3 CONTENIDO DE LA EDICIÓN DIGITAL DE LA TESIS

[IV] 1 BIBLIOGRAFÍA

[IV] 1 A BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA IMPRESA

| TEMAS | AUTOR | TÍTULO | EDITOR | |
|----------------------|---|---|---|--------------------------|
| ARTE Y ACTIVISMO | BLISSETT, LUTHER | TOTO, PEPINO E LA GUERRA PSICHICA | BERTIOLO, AAA EDIZIONI, ISBN 88-06-15411-7 | UDINE, ITALIA, 1996 |
| ARTE, ENSAYO | VV. AA. BONET, UGENI; DOLS JOAQUIM; MERCADER ANTONI; MUNTADAS, ANTONI | EN TORNO AL VIDEO | GUSTAVO GILI, COLECCIÓN PUNTO Y LINEA | BARCELONA, 1980 |
| ARTE, ENSAYO | YOUNGBLOOD, GENE | EXPANDED CINEMA | DUTTON & CO | NUEVA YORK, 1970 |
| ARTE, ENSAYO | LANDOW, G | HIPERTEXTO. LA CONVERGENCIA DE LA TEORIA CRITICA CONTEMPORÁNEA Y LA TECNOLOGIA | PAIDÓS | BARCELONA: , 1995. |
| ARTE, ENSAYO | VV. AA.. | LA REVOLUCION VISUAL Y SUS DILEMAS | SIRUELA, REVISTA: EL PASEANTE 27-28 | MADRID, 1999 |
| ARTE, ENSAYO | EMMER, MICHELE | THE VISUAL MIND. ART AND MATHEMATICS | MIT PRESS | MASSACHUSETT 1993 |
| ARTE, ENSAYO | DERY, MARK | VELOCIDAD DE ESCAPE, ESCAPE VELOCITY | SIRUELA | MADRID, 1998 |
| ARTE, ENSAYO | CASTILLEJO, JOSE LUIS | LA ESCRITURA NO ESCRITA | FACULTAD DE BBAA CUENCA | CUENCA, 1996 |
| ARTE, HISTORIA | VV. AA. | THE MAGAZINE NETWORK | EDITION SOFT GEOMETRY | COLONIA, ALEMANIA, 1993. |
| CALIGRAMAS | D'ORS, MIGUEL | EL CALIGRAMA, DE SIMIAS A POLLINAIRE: HISTORIA Y ANTOLOGÍA DE UNA TRADICIÓN CLÁSICA | EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA | PAMPLONA, 1977 |
| CALIGRAMAS | MARIE MOSHER, NICOLE | LE TEXTE VISUALISÉ. LE CALLIGRAMME DE L'ÉPOQUE ALEXANDRINE A L'ÉPOQUE CUBISTE. | AMERICAN UNIVERSITY STUDIES PETER LANG NUEVA YORK. BERN. FRANKFURT AM MAIN | PARIS, 1990. |
| CATÁLOGOS | VV. AA.. | EL LIBRO RUSO DE LA VANGUARDIA, 1910-1934 | MNCARS | MADRID, 2003 |
| CATÁLOGOS | VV. AA.. | MARCEL DUCHAMP (CATALOGO) | CAIXA CAJA DE PENSIONES Y FUNDACION MIRO | MADRID, 1984 |
| CATÁLOGOS | VV. AA.. | PARRA. ARTEFACTOS VISUALES. DIRECCIÓN OBLIGATORIA | FUNDACION TELEFONICA | MADRID, 2001 |
| CATÁLOGOS | VV. AA.. | THE VIENNA GROUP A MOMENT OF MODERNITY 1954-1960 | PETER WEIBEL, BV 97 | VENEZIA, 1997 |
| CEREBRO Y PERCEPCIÓN | SACKS, OLIVER | EL HOMBRE QUE CONFUNDIÓ A SU MUJER CON UN SOMBRERO | MUCHNIK EDITORES | BARCELONA. 1987 |
| CEREBRO Y PERCEPCIÓN | ARNHEIM, RUDOLF | EL PENSAMIENTO VISUAL | PAIDÓS | BARCELONA, 1998 |
| CEREBRO Y PERCEPCIÓN | RUBIA, FRANCISCO J. | LA CORTEZA PREFRONTAL, ÓRGANO DE LA CIVILIZACIÓN | REVISTA DE OCCIDENTE, N° 272 | MADRID, 2004 |
| CEREBRO Y PERCEPCIÓN | LURIA, A. R. | LA MENTE DEL NEMÓNICO | EDITORIAL TRILLAS | MÉXICO, 1983 |
| DICCIONARIO DE AUTOR | DE AZÚA, FELIX | DICCIONARIO DE LAS ARTES | PLANETA, DICCIONARIO DE AUTOR | BARCELONA, 1995 |

| | | | | |
|---------------------|--|--|---|------------------------|
| ESTÉTICA | VALVERDE, JOSE MARIA | BREVE HISTORIA Y ANTOLOGÍA DE LA ESTÉTICA | ARIEL FILOSOFÍA | BARCELONA 1987 |
| ESTÉTICA | AUMONT, JAQUES | LA ESTÉTICA HOY | CATEDRA SIGNO E IMAGEN | MADRID, 2001 |
| ESTÉTICA | ADORNO, THEODOR W. | TEORÍA ESTÉTICA AESTHETISCHE THEORIE | ORBIS | BARCELONA, 1984 |
| FILOSOFÍA OCIDENTAL | KIERKEGAARD, SØREN | TEMOR Y TEMBLOR | EDITORIAL LABOR. COLECCIÓN LABOR. | BARCELONA, 1992. |
| FILOSOFÍA ORIENTAL | KRISHNAMURTI | LA LIBERTAD PRIMERA Y ÚLTIMA | ED KAIROS, RBA | BARCELONA, 1996 |
| FILOSOFÍA ORIENTAL | WATTS, ALLAN | TAO, THE WATERCOURSE OF WATER " | PEGUIN | LONDRES, 1975 |
| FILOSOFÍA ORIENTAL | NAGARJUNA | VERSOS SOBRE LOS FUNDAMENTOS DEL CAMINO MEDIO. MULAMADHYAMAKAKARIKA | KAIROS | BARCELONA, 2003 |
| INTERNET | BERNERS-LEE, TIM | TEJIENDO LA RED. EL INVENTOR DEL WORLD WIDE WEB NOS DESCUBRE SU ORIGEN. | SIGLO VEINTIUNO DE ESPAÑA EDITORES, S.A. | MADRID, 2000 |
| LEGISLACIÓN | VV. AA. . GUIU I BADIA, JOSEP Y GURIERREZ VICEN, JAVIER | MANUAL DE ARTE Y LEGISLACIÓN | UNION DE ASOCIACIONES DE ARTISTA VISUALES | MADRID, 2002 |
| LENQUAJE | BARTHES, ROLAND | ROLAND BARTHES, POR ROLAND BARTHES | EDICIONES PAIDOS IBERICA | BARCELONA, 2004 |
| LENQUAJE | SERRA, MÁRIUS | VERBALIA | PENÍNSULA, ATALAYA | BARCELONA, 2001 |
| LINGÜÍSTICA | DE SAUSSURE, FERDINAND | CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL | LOSADA | BUENOS AIRES, 1973 |
| LINGÜÍSTICA | GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS | EL TEXTO: TRES LECTURAS Y UNA DIMENSIÓN". | TRAMA & FONDO, Nº 1 | MADRID, 1996 |
| METODOLOGÍA | ROMANO, DAVID | ELEMENTOS Y TÉCNICAS DEL TRABAJO CIENTÍFICO | TEIDE | BARCELONA, 1973 - 1987 |
| METODOLOGÍA | SIERRA BRAVO, R | TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA | PARANINFO | MADRID, 1988 |
| NEW MEDIA | BREA, JOSÉ LUIS | LA ERA POSTMEDIA | CENTRO DE ARTE DE SALAMANCA WWW.ALEPH | SALAMANCA, 2002 |
| POESÍA VISUAL | VV. AA. | BETWEEN POETRY AND PAINTING. | INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS | LONDRES, 1965 |
| POESÍA VISUAL | D'AMBROSIO, MATTEO | BIBLIOGRAFÍA DELLA POESIA ITALIANA D'AVANGUARDIA POESIA VISIVA, VISUALE, CONCRETA E FONETICA | BULSONI | ROMA, 1977 |
| POESÍA VISUAL | VV. AA. | CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN: ROBERT FILLIOU. GENIO SIN TALENTO. | MACBA | BARCELONA, 2003 |
| POESÍA VISUAL | DE CAMPOS, HAROLDO | DE LA POESÍA CONCRETA A LAS GALAXIAS ACTUALES | EXTENSIÓN UNIVERSITARIA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA | MÁLAGA, 1992 |
| POESÍA VISUAL | VV. AA. | ELECTROGRAFIAS | MIDE | CUENCA, 1991 |
| POESÍA VISUAL | VV. AA. | EXPERIMENTAL, VISUAL, CONCRETE: AVANT-GARDE POETRY SINCE THE 1960S | K. DAVID JACKSON, ERIC VOS & JOHANNA DRUCKER | AMSTERDAM, 1996 |
| POESÍA VISUAL | VV. AA. | IMAGINARIOS DE RUPTURA. POÉTICAS VISUAIS | INSTITUTO PIAGET, | LISBOA, 2002 |

| | | | | |
|---------------|--|--|---|-----------------------------|
| POESÍA VISUAL | PINTO, JUAN | LA POESÍA EXPERIMENTAL : (DEL CONCRETISMO HASTA NUESTROS DÍAS) | UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, CONSEJO DE PUBLICACIONES | MÉRIDA (VENEZUELA), 1983 |
| POESÍA VISUAL | SANZ RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS | LENGUAJE DEL COLOR : (SINESTESIA CROMÁTICA EN POESÍA Y ARTE VISUAL) | JUAN CARLOS SANZ RODRÍGUEZ | MADRID 1981 |
| POESÍA VISUAL | MARCUCCI, LUCIA | LUCIA MARCUCCI : POESIA VISIVA 1980-1984 | DADA ARTE MODERNA | FIRENZE, 1984 |
| POESÍA VISUAL | CAPELLI GONZÁLEZ, ROSA | PARAULA, IMATGE, IDEA, SOBRE POESIA VISUAL | UNIVERSITAT DE BARCELONA. SERVEI D'INFORMACIÓ I PUBLICACIONS | BARCELONA, 1995 |
| POESÍA VISUAL | DICK HIGGINS | PATTERN POETRY : GUIDE TO AN UNKNOWN LITERATURE | STATE UNIVERSITY OF PRESS | NUEVA YORK, 1987 |
| POESÍA VISUAL | HIGGINS, DICK | PATTERN POETRY. GUIDE TO AN UNKNOWN LITERATURE | STATE UNIVERSITY OF NUEVA YORK PRESS | ALBANY, 1987 |
| POESÍA VISUAL | MORALES IGLESIAS, FRANCISCO | POESÍA VISUAL EN INTERNET | REVISTA COMUNICACIÓN Y PEDAGOGÍA N°183 2002 | GRANADA, 2002 |
| POESÍA VISUAL | VV.AA. | POETICA E VISUALIDAD (UMA TRAJETÓRIA DA POESIA BRASILENA CONTEMPORANEA), | EDITORA DA UNICAMP | CAMPINAS, BRASIL, 1991 |
| POESÍA VISUAL | BELTRÁN, J. CARLOS Y MONTÍA M. J. | POÉTICAS VISUALES | PHAYUM, COLECCIÓN CANDELA DE POESÍA | CASTELLÓN: BENICARLÓ, 2000. |
| POESÍA VISUAL | MENEZES, PHILADELPHO | POETICS AND VISUALITY: A TRAJECTORY OF CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY | SAN DIEGO STATE UNIVERSITY PRESS | SAN DIEGO, 1994 |
| POESÍA VISUAL | DAVINIO, CATERINIA | TECNO-POESIA E REALTA VIRTUALI / TECHNO-POETRY AND VIRTUAL REALITIES. | SOMETI | MANTOVA, 2002 |
| POESÍA VISUAL | MILLÁN, FERNANDO | TEXTOS Y ANTITEXTOS | ED. EL ANILLO DEL COCODRILO, PARNASO 70, | MADRID, 1970. |
| POESÍA VISUAL | BOHN, WILLARD (1939-) | THE AESTHETICS OF VISUAL POETRY : 1914-1928 | CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS | CAMBRIDGE, 1986 |
| POESÍA VISUAL | BOHN, WILLARD | THE AESTHETICS OF VISUAL POETRY, 1914-1928 | CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS | CAMBRIDGE, 1986 |
| POESÍA VISUAL | GOMRINGER, EUGEN | THEORIE DER KONKRETEN POESIE: TEXTE UND MANIFESTE 1954-1997 | EDITION SPLITTER | VIENA: , 1997 |
| POESÍA VISUAL | PEIGNOT, JEROME | TYPOÉSIE | IMPRIMERIE NATIONALE | PARIS, 1993 |
| POESÍA VISUAL | CIRLOT, JUAN EDUARDO | VARIACIONES FONOVISUALES | PAGINES CENTRALES | BARCELONA, 1996. |
| POESÍA VISUAL | DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA Y OTROS | VERSO E IMAGEN. DEL BARROCO AL SIGLO DE LAS LUCES | CALCOGRAFÍA NACIONAL Y DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL | MADRID: , 1993 |
| POESÍA VISUAL | DE COSTA, RENÉ | VICENTE HUIDOBRO : TRAYECTORIA DEL CALIGRAMA EN HUIDOBRO | UNIVERSITY OF CHICAGO, CENTER FOR LATIN AMERICAN STUDIES | CHICAGO, 1978 |
| POESÍA VISUAL | VV.AA. | VICENTE HUIDOBRO, NUMERO MONOGRAFICO | REVISTA POESIA, MINISTERIO DE CULTURA N° 31/32 MADRID, 1978 | MADRID, 1978 |
| POESÍA VISUAL | DIXON HUNT, JOHN, UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA | WORD & IMAGEN | EDITOR: JOHN DIXON HUNT | PHILADELPHIA, USA |

| | | | | |
|------------------------|--|--|--|-----------------------|
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV. AA.: DE RICA, CARLOS; MURO, LUIS M.; GÓMEZ, ANTONIO Y ROJAS, JESÚS ANTONIO | 20 POEMAS EXPERIMENTALES | COL. EL TORO DE BARRO 23. CARBONERAS DEL GUADAZAÓN (CUENCA). | CUENCA, MARZO 1972 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV. AA.. | 8 POETAS RAROS | ÁRDORA | MADRID, 1992 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV. AA.: SERNA, ÁNGELA; DE AEL, JUAN LÓPEZ; C AMARERO; VARGAS BLANCO, JESÚS Y A DOLFO | ANTOLOGÍA POÉTICA | ASOCIACIÓN ARTERAGIN. | VITORIA, 1997. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MURIEL, FELIPE | ANTOLOGÍA DE LA POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | UNIVERSIDAD DE SALAMANCA | SALAMANCA 1998. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MURIEL, FELIPE | ANTOLOGÍA DE LA POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | UNIVERSIDAD DE | SALAMANCA, 1980 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV. AA. | ANTOLOGÍA POÉTICA DE LEÓN FELIPE | ALIANZA | MADRID, 1988 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | DÍAZ, ALICIA | COFRE CERRADO: POESÍA VISUAL | EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA | MÉRIDA, 1992 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | SCALA, EDUARDO | EDUARDO SCALA. POESIA 1974-99 | SIRUELA | MADRID, 1999 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MARÍN, GUILLERMO | ELCANTE A LAS 40. GREQUERÍAS A LA POESÍA VISUAL | ED. LABORATORIO DI CROMOGRAFÍA | MILÁN, .2001 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | INFANTES, VÍCTOR | ENCUENTRO CON LA POESÍA EXPERIMENTAL | EUSKAL BIDEA COL NUEVA ESCRITURA 9 Y 10. | SANTANDER, 1981 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV. AA.. | ENCUENTRO CON LA POESÍA VISUAL | EUSKAL BIDEA, 1981 COLECCIÓN NUEVA ESCRITURA; 9 Y 10 | EUSKAL BIDEA, 1981 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | CAMARERO, J. SERNA, A. | ESCRITURA Y MULTIMEDIA | UPVA SOCIAIÓN ARTERAGIN. | VITORIA 1994. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV. AA.. J. CAMARERO, A. SERNA | ESCRITURA Y MULTIMEDIA | UPVA SOCIAIÓN ARTERAGIN | VITORIA 1994. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MONTERO, JOSU. | HABLAR POR LOS OJOS: UNA APROXIMACIÓN ALA POESÍA EXPERIMENTAL EN EL PAÍS VASCO. | ZURGAI | BILBAO, 2000: |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | BROSSA, JOAN (1919-1998) OTROS RESPONSABLES: CIRICI, ALEXANDRE, COL. | JOAN BROSSA: POESIA VISUAL I POEMES OBJECTE | GALERIA JOAN PRATS | BARCELONA, 1982 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | SALA-SANAHUJA, JOAQUÍN | JOAN BROSSA O LA MAGIA COTIDIANA; ATILUO DEL CATÁLOGO DE J. BROSSA | FUNDACIÓN JOAN MIRO | BARCELONA, 2001 |

| | | | | |
|------------------------|--|--|---|-----------------------------|
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV-AA MOLAS, JOAQUIM Y BOU, ENRIC | LA CRISI DE LA PARAULA : ANTOLOGIA DE LA POESIA VISUAL | EDICIONS 62 | BARCELONA , 2003 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV.AA.: MILLÁN, FERNANDO Y GARCÍA SÁNCHEZ., JESÚS | LA ESCRITURA EN LIBER TAD | ALIANZA TRES | MADRID, 1975 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | INFANTES , V ÍCTOR | LA IMAGEN GRÁFICA DEL VERSO | REVISTA ÍNSULANºS 603/604 | MADRID, 1997. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | BELTRÁN, JOSÉ-CARLOS | LA MIRADA LLEGIDA : ANTOLOGIA DE POESIA VISUAL | UNIVERSITAT DE VALÈNCIA. SERVEI DE PUBLICACIONS | VALENCIANA, 2002 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | SARMIENTO , JOSÉ ANTONIO | LA OTRA ESCRITURA POESIA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA 1960-1973 | EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA COLECCIÓN MONOGRAFÍAS | C UENCA, 1990. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MARTÍN, JAIME LUIS | LA POESÍA VISUAL | SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS | OVIEDO 1991. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MARTÍN. JAIME LUIS | LA POESÍA VISUAL | SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS | OVIEDO, 1991. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MURIEL DURÁN, FELIPE | LA POESÍA VISUAL EN ESPAÑA, (SIGLOS X-XX) : (ANTOLOGÍA) | ALMAR | SALAMANCA : , [2000] |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | BOSO, FELIPE | LOS POEMAS CONCRETOS | LA FABRICA | PALENCIA, 1994 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | CORCHERO, GABRIEL | MAREA NEGRA | FUNDACIÓN TELEFÓNICA | MADRID, 2000 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV.AA.. | MUESTRA INCOMPLETA DE POESIA VISUAL , EXPERIMENTAL Y MAIL-ART EN ESPAÑA. TO2 O CASI TO2" | JULIAN A LONSO, C ERO LA IZQUIERDA | ALBACETE, 2004 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV.AA.. CAPELL, ROSA Y MICROFORMA, GONZÁLEZ | PARAULA, IMATGE, IDEA , SOBRE POESÍA VISUAL [MICROFORMA] | PUBLICACIONS UNIVERSITAT DE BARCELONA | BARCELONA : , 1995 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | SERNA, A NGELA | POESÍA ESPAÑOLA ANTE EL NUEVO MILENIO | ASOCIACIÓN ARTERAGIN | CASTELLÓN, 1998 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | CALLEJA, J. M. | POESÍA EXPERIMENTAL 93 | SEDICIONS | BARCELONA, 1993. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | BROSSA, JOAN | POESÍA VISUAL | VALÈNCIA (C OMUNITAT A UTÓNOMA). GENERALITAT | VALENCIA, 1997 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | CALLEJA, J. M. | POESÍA VISUAL | J. M. CALLEJA. MIRAN DE GLAG XXX. | TERRASA (BARCELONA) , 1992. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | GÓMEZ, A NTONIO | POESÍA VISUAL | LA FACTORÍA VALENCIANA N° 11 | VALENCIA 1992. |

| | | | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|--|---|-----------------------|
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | GÓMEZ, ANTONIO | POESÍA VISUAL | LA FACTORÍA VALENCIANA N° 11. | VALENCIA 1992. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MILLÁN, BLANCA | POESÍA VISUAL EN ESPAÑA | ED. INFORMACIÓN Y PRODUCCIONES | MADRID, 1999 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | BOSO, FELIPE | POESÍA VISUAL EN ESPAÑA HOY | REVISTA POESÍA N°. 11 | MADRID, 1981 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | BOSO, FELIPE | POESÍA VISUAL EN ESPAÑA HOY | REVISTA POESÍA N°. 11 | MADRID, 1981 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | BELTRÁN, JOSÉ CARLOS | POESÍA VISUAL EN ESPAÑOLA ANTE EL PROXIMO MILENIO | ASOCIACIÓN ARTERAGIN | VITORIA-GASTEIZ, 1999 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | BELTRÁN, JOSÉ CARLOS | POESÍA VISUAL ESPAÑOLA ANTE EL NUEVO MILENIO | ASOCIACIÓN ARTERAGIN | VITORIA-GASTEIZ, 1999 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV. AA. | POESÍA VISUAL ESPAÑOLA ANTE EL NUEVO MILENIO | ASOCIACIÓN ARTERAGIN | VITORIA-GASTEIZ 1998 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | BELTRÁN, J. CARLOS Y FERRANDO, B. | POESÍA VISUAL VALENCIANA | RIALLA EDITORES | VALENCIA, 2001. |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MILLÁN, FERNANDO | POESÍA VISUAL Y EXPERIMENTACIÓN EN ESPAÑA (1965-1997): DE LA VANGUARDIA AL TERRITORIO CONCEPTUAL | REVISTA TEXTURAS, N°8 | VITORIA, 1998 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | VV. AA.. | POESÍA VISUAL: IVAM C ENTRE JULIO GONZÁLEZ, 4 DE NOVIEMBRE 1997-4 DE ENERO 1998 JOAN BROSSA | INSTITUT VALENCIA D'ART MODERN | VALENCIA, 1997 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MILLAN; FERNANDO | PROSAE | GARSI | MADRID, 1980 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | FERNÁNDEZ SERRATO, JUAN CARLOS | TEORÍA Y CRÍTICA DE LA POESÍA CONCRETO - VISUAL EN ESPAÑA... | PUBLICACIONES, UNIVERSIDAD DE GRANADA | GRANADA, 1997 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | ALONSO, JULIÁN | TO2 O CASI TO2 : MUESTRA INCOMPLETA DE POESÍA VISUAL, EXPERIMENTAL Y MAIL ART EN ESPAÑA (CD) | CERO A LA IZQUIERDA | PALENCIA, 2004 |
| POESÍA VISUAL RECOPIACIONES | SARMIENTO, JOSÉ ANTONIO | LAS PALABRAS EN LIBERTAD, ANTOLOGÍA DE LA POESÍA FUTURISTA ITALIANA | ED POESÍA HIPERIÓN | MADRID, 1986 |
| POESÍA, ENSAYO | PAZ, OCTAVIO | EL ARCO Y LA LIRA EL POEMA, LA REVELACIÓN POÉTICA, POESÍA E HISTORIA | FONDO DE CULTURA ECONOMICA LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS | MEXICO D.F. 1992 |
| POESÍA, ENSAYO | DE TORRE, GUILLERMO | HISTORIA DE LAS LITERATURAS DE VANGUARDIA, VOL. 3. | EDICIONES GUADARRAMA | MADRID, 1974 |
| POESÍA, ENSAYO | MACHADO, ANTONIO | JUAN DE MAIRENA, SENTENCIAS DONAIRES, APUNTES, Y RECUERDOS DE UN PROFESOR APOCRIFO (1936) | JOSE MARIA VALVERDE, CLASICOS CASTALIA | MADRID, 1971 |
| POESÍA, ENSAYO | ECO, HUMBERTO | LA BÚSQUEDA DE LA LENGUA PERFECTA | CRÍTICA | BARCELONA 1995 |
| POESÍA, ENSAYO | SARMIENTO, JOSE ANTONIO | LAS PALABRAS EN LIBERTAD | EDICIONES HIPERION S.L. POESIA HIPERIÓN | MADRID, 1986 |
| PROPIEDAD INTELECTUAL | DUSOLLIER, SÉVERINE | DERECHO DE AUTOR Y ACCESO A LA INFORMACIÓN EN EL ÁMBITO DIGITAL | CENTRODEARTE, REVISTA NUMERO 2 | 2002 |

| | | | | |
|-----------------------|-------------------------------------|---|--|----------------------------|
| PROPIEDAD INTELECTUAL | PERRY BARLOW, JOHN | THE ECONOMY OF IDEAS.SELLING WINE WITHOUT BOTTLES ON THE GLOBAL NET | OJO CALIENTE | NEW MEXICO , 1992 |
| SISTEMAS | VV. AA.. | EL APRENDIZAJE Y LAS ENSEÑANZAS DEL ARTE | INVENTARIO, REVISTA DE ARTE , Nº 6 ORGANO DE AMAVI | MADRID 2000 |
| SISTEMAS | CAPRA, FRITJOF | LA TRAMA DE LA VIDA . UNA NUEVA PERSPECTIVA DE LOS SISTEMAS VIVOS.(THE WEB OF LIFE) | ANAGRAMA, COLECCIÓN ARGUMENTOS | BARCELONA, 1996 |
| TESIS DOCTORAL | FERNÁNDEZ SERRATO, JUAN CARLOS. | ¿CÓMO SE LEE UN POEMA VISUAL? RETÓRICA Y POÉTICA DEL EXPERIMENTALISMO ESPAÑOL (1975-1980) | EDICIONES ALFAR | SEVILLA, 2003 |
| TESIS DOCTORAL | PAYERO BARBERO, ANTONIA | ARTE CORREO (MAIL ART) 1975-85 EL TELIER BONA NOVA COMO REFERENCIA | BBAA, DEPARTAMENTO DE PINTURA, UCM | MADRID |
| TESIS DOCTORAL | PLANAS SANCHEZ, EDUARD | BASES ESTÉTICAS Y DRAMÁTICAS DE LA POESÍA ESCÉNICA DE JOAN BROSSA | UNIVERSIDAD BARCELONA | BARCELONA, 1994 |
| TESIS DOCTORAL | FERRANDO COLOM, BARTOLOME | ESCRITURA, PLÁSTICA Y PERFORMANCE. INTERRELACION Y PRAXIS | UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA | VALENCIA, 1990 |
| TESIS DOCTORAL | DE CÓZAR, RAFAEL | POESÍA E IMAGEN: FORMAS DIFÍCILES DE INGENIO LITERARIO | EL CARRO DE LA NIEVE | SEVILLA, 1991 |
| TESIS DOCTORAL | NOVEGIL GONZÁLEZ ANLEO, XOAN MANUEL | RUIDO Y SILENCIO. ARTE SONORO FLUXUS | UNIVERSIDAD CASTILLA-LA MANCHA | CUENCA, 2003 |
| TESIS DOCTORAL | MOLINA MUÑOZ, SYLVIA | SINESTESIA Y MULTIFONICOS. PROCESOS CREATIVOS EN EL MUNDO SONORO/VISUAL DEL COMPUTADOR | UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID | MADRID, 2002 |
| TESIS DOCTORAL | FERNÁNDEZ SERRATO, JUAN CARLOS | TEORÍA Y CRÍTICA DE LA POESÍA CONCRETO - VISUAL EN ESPAÑA | UNIVERSIDAD DE GRANADA | GRANADA , 1995 |
| TIPOGRAFÍA | T SCHICHOLD, JAN | THE NEW TYPOGRAPHY | UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, | LOS ÁNGELES- LONDRES, 1995 |
| TIPOGRAFÍA | TUBARO, ANTONIO E IVANA | TIPOGRAFÍA, ESTUDIOS E INVESTIGACIONES | UNIVERSIDAD DE PALERMO.LIBRERÍA TÉCNICA CP67 | PALERMO, 1992,1994 |

[IV] 1 BIBLIOGRAFÍA

[IV] 1 B BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA "ONLINE"

| TEMAS | AUTOR | TÍTULO | EDITOR | URL | LUGAR |
|----------------------|---|--|--|--|---------------------------------|
| ARTE Y ACTIVISMO | HELD, JR., JOHN | DE DADA A DIY, BREVE HISTORIA DE LA CULTURA ALTERNATIVA | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\DIY.HTM | |
| ARTE Y ACTIVISMO | BLEUS, GUY | UNA INTRODUCCIÓN SOBRE ARTE E INTERCAMBIO | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\INTRODUCCION.HTM | |
| ARTE Y ACTIVISMO | HOME, STEWART | NEOISMO, PLAGIARISMO Y P RAXIS | AK PRESS | WWW.MERZMAIL.NET/HOME.HTM | EDINBURGH & SAN FRANCISCO, 1995 |
| ARTE, ENSAYO | YATES, FRANCES A. | THE ART OF MEMORY | THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS | COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/FOLDER6/NG621.HTML | CHICAGO 1966 |
| ARTE, ENSAYO | POLKINHORN, HARRY | FRAMED AT THE BORDER | | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFE ST\ENSAYO\POLKI99B.HTML | |
| ARTE, ENSAYO | PADIN, CLEMENTE | EL ARTE ES LO QUE HACE LA VIDA MAS INTERESANTE QUE EL ARTE | ESCÁNER CULTURAL REVISTA VIRTUAL DE ARTE Y CULTURA. AÑO 6, NÚMERO 62, JUNIO 2004 | WWW.ESCANER.CL/ESCANER62/ACORREO.HTML | SANTIAGO DE CHILE. 2004 |
| ARTE, ENSAYO | RIBAGORDA, JOSÉ MARIA | EL LIBRO COMO METÁFORA | TIPOGRAFOS.COM | WWW.TIPOGRAFOS.COM/SO/NOTICIAS/FRAMES_A_MANTENER/01_ARTICULOS/METAFORA.PDF | |
| ARTE, HISTORIA | CAMPAL, JOSÉ LUIS | MAIL ART | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\CAMPAL.HTM | |
| ARTE, HISTORIA | SOUSA?, PERE | MAIL ART SHOW HOMMAGE A KURT SCHWITTERS | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\HOMMAGE.HTM | |
| ARTE, HISTORIA | FRANK, PETER | THE FLUXUS MOVEMENT | ARTCOMMOTION.COM | WWW.ARTCOMMOTION.COM/ISSUE2/VIRTUALARTS/INDEX.HTM#TOP OF PAGE | |
| CEREBRO Y PERCEPCIÓN | BRUNO, GIORDANO | ON THE COMPOSITION OF IMAGES, SIGNS & IDEAS | DICK HIGGINS NUEVA YORK: WILLIS, LOCKER & OWENS | COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/FOLDER6/NG6212.HTML | |
| CEREBRO Y PERCEPCIÓN | CLASSEN, CONSTANCE | FUNDAMENTOS DE UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS SENTIDOS | UNESCO | WWW.UNESCO.ORG/ISSJ/RICS153/CLASSENSPA.HTML | |
| CEREBRO Y PERCEPCIÓN | ROSSELLI QUIJANO, ANDRÉS. MUÑOZ GUTIÉRREZ, CARLOS | LA MENTE INTELIGENTE | ENCOLOMBIA.COM | WWW.ENCOLOMBIA.COM/MEDICINA/ACADEMEDICINA/ACADEMEDICINA1223-HTML | |
| CEREBRO Y PERCEPCIÓN | ROSSELLI QUIJANO, DR. ANDRÉS | EVOLUCIÓN NEUROLÓGICA DE LA PALABRA | ENCOLOMBIA.COM | WWW.ENCOLOMBIA.COM/MEDICINA/ACADEMEDICINA/ACADEMEDICINA1223-HTML | |
| DICCIONARIO DE AUTOR | CIRLOT, JUAN EDUARDO | DICCIONARIO DE SIMBÓLOS | SIRUELA EL ÁRBOL DEL PARAÍSO | WWW.SIRUELA.COM/CATALOGO/CATALOGO.PHP3?FICHA=78 | |

Tesis Doctoral UCM:

Apéndices.

[IV] 1b

La edición de poesía visual en la red WWW. Juan Alcón Alegre.

Bibliografía.

Bibliografía temática "on line"

| | | | | | |
|---------------------|--|---|---|--|-----------------------|
| FILOSOFÍA OCIDENTAL | CÓRDOVA DÁVALOS, JOSÉ FELICIANO | TEMOR Y TEMBLOR EN EL CONCEPTO DE RELIGIÓN DE HEGEL Y KIERKEGAARD | MONOGRAFIAS.COM | WWW.MONOGRAFIAS.COM/TRABAJOS14/HEGELKIERKEG/HEGELKIERKEG.SHTM L | |
| FILOSOFÍA ORIENTAL | LAO TSE | TAO TE KING | | USUARIOS.LYCOS.ES/TAOISMO/TAOTE KING/BOSCH.HTML L | |
| INTERNET | VV.AA.. | UNA BREVE HISTORIA DE INTERNET | ATI | WWW.ATI.ES/DOCS/INTERNET/HISTINT/ | |
| INTERNET | CANDEIRA, JAVIER | LA WEB COMO MEMORIA ORGANIZADA : EL HIPOCAMPO COLECTIVO DE LA RED | PAGINA PERSONAL | WWW.JAMILLAN.COM\PARA_CAN.HTM SINDOMINIO.NET/BIBLIOWEB/TELEMATICA/PARA_CAN.HTM | 2001 |
| LENGUAJE | SAAL, FRIDA | LACAN, DERRIDA | BOOKSANDTALES.COM | WWW.BOOKSANDTALES.COM/INDEX.HT M | |
| LINGÜÍSTICA | SCHUSENBERG, CARLOS | LA LINGÜÍSTICA DEL ESTRUCTURALISMO | EDITORIAL POETAS ANTIIMPERIALISTAS DE AMÉRICA | POETAS.COM/EDITORIAL/ACTASLITERARIAS.SHTML?CATEGORY=4&ID=1079543887&KEYWORD=+ | CHILE, 2004 |
| MISCELANEA | MACMANUS, SEUMAS | THE STORY OF THE IRISH RACE | THE DEVIN-A DAIR COMPANY | COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/FOLDER6/NG611.HTML | NUEVA YORK, 1944/1967 |
| NEW MEDIA | WENDT, LARRY | NARRATIVE AS GENEALOGY: SOUND SENSE IN AN ERA OF HYPERTEXT | COTATI.SJSU | COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/NGHOME.H TML | |
| NEW MEDIA | AGUIRRE ROMERO, JOAQUÍN M ^a | LITERATURA EN INTERNET ¿QUÉ ENCONTRAMOS EN LA WWW? | E SPECULO UCM | E SPECULO, UCM | |
| NEW MEDIA | MERCADER, ANTONI | EVOCACIÓN DEL POSTLIBRO | UNIVERSIDAD POMPEU FABRA /FORMATS | WWW.IUA.UPF.ES/FORMATS/FORMATS2/MER_E.HTM | |
| NEW MEDIA | MANOVICH, LEV | THE LANGUAGE OF NEW MEDIA | MIT PRESS LEONARDO BOOKS | MITPRESS.MIT.EDU/ | 2002 |
| NEW MEDIA | GREEN, RACHEL | UNA HISTORIA DEL ARTE DE INTERNET | ARTMADRID.NET | NET.ARTMADRID.NET/ | |
| NEW MEDIA | TEJERIZO, FERNANDO | EL NET.ART: LA ESTÉTICA DE LA RED | ALEPH | WWW.ALEPH\ALEPH-ARTS\INDEX-1.HTM | |
| NEW MEDIA | MILLÁN, JOSÉ ANTONIO | BREVE HISTORIA DE LA INTERNET. EL FRUTO CALIENTE DE LA GUERRA FRÍA. | PAGINA PERSONAL | WWW.JAMILLAN.COM\HISTOINT.HTM | |
| NEW MEDIA | MILLÁN, JOSÉ ANTONIO | BREVE HISTORIA DE LA INTERNET. EL FRUTO CALIENTE DE LA GUERRA FRÍA | PAGINA PERSONAL | WWW.JAMILLAN.COM\HISTOINT.HTM | |
| NEW MEDIA | PADÍN, CLEMENTE | EL NETWORK: LA RED INTERNACIONAL DE POETAS | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\NETWORK.HTM | 1995 |
| POESÍA EXPERIMENTAL | CALLEJA, J. M. SELECCIÓN DEL AUTOR | POESÍA EXPERIMENTAL-93 | SEDICIONS SABATER EDICIONS | USUARIOS.LYCOS.ES/SABA/SEDICIONS.HTML | BARCELONA |
| POESÍA VISUAL | MILLÁN, FERNANDO | UNA UTOPIA AL ALCANCE DE LA MANO | POLIPOESIA | USUARIOS.LYCOS.ES/SABA/MILLAN_ES.HTML | |

| | | | | | |
|---------------------------|---|--|--|---|--------------------------------|
| POESÍA VISUAL | SEARS, ELIZABETH | WORD AND IMAGE IN CAROLINGIAN CARMINA FIGURATA | VEDO | VEDO.COM/KNOWLEDGE/WRITINGS/ARTICLE.ASP?ARTICLE_ID=5 | |
| POESÍA VISUAL | BARONI, VITTORIO | ENTER NETWORK, EN EL PRINCIPIO ERA EL MAIL ART | REVISTA NEURAL.Nº 3 | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\VIT.HT M | BARI, ITALIA. 1994 |
| POESÍA VISUAL | KAC, EDUARDO | HOLOPOESÍA Y MÁS ALLÁ | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFE ST\ENSAYO\KAC.HTML | |
| POESÍA VISUAL | MENEZES, PHILADELPHO | INTERSIGNO: POÉTICA VISUAL Y SONORA EN LA TECNOLOGIZACIÓN DE LA CULTURA | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFE ST\ENSAYO\MENEZES.HTMLPOESÍA | |
| POESÍA VISUAL | PADÍN, CLEMENTE | LA IDENTIDAD DE LA POESÍA EXPERIMENTAL | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFE ST\ENSAYO\PADIN.HTML | |
| POESÍA VISUAL | POLKINHORN, HARRY | POESÍA VISUAL EN LATINOAMÉRICA | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFE ST\ENSAYO\POLKINH1.HTML | |
| POESÍA VISUAL | ZERVOS, KOMNINOS | TECHNO-LITERATURES ON THE INTERNET | NIGEL KRAUTH & TESS BRADY, GRIFFITH UNIVERSITY, GOLD COAST,. TEXT . VOL 1 No 2 OCTUBRE | WWW.GU.EDU.AU/SCHOOL/ART/TEXT/ OCT97/KKZTEXT.HTM | 1997, GOLD COAST, USA |
| POESÍA VISUAL | DUCHESNE WINTER, JUAN | POESIA VISUAL. "LENGUAS LIBRES LENGUAS" | PAGINA PERSONAL | WWW.PRTC.NET/~SATURNO/INDEX.HT ML | COSTA RICA |
| POESÍA VISUAL | GABRIELONI, ANALÍA | INTERPRETACIONES TEORICAS Y POETICAS SOBRE LA RELACION ENTRE POESIA Y PINTURA.... | SALTANA | WWW.SALTANA.COM.AR/1/DOCAR/00 10.HTML | |
| POESÍA VISUAL | PINEDA, VICTORIA | FIGURAS Y FORMAS DE LA POESIA VISUAL | SALTANA REVISTA DE LITERATURA Y TRADUCCIÓN, Nº 1 | WWW.SALTANA.COM.AR/1/DOCAR/04 38.HTML | |
| POESÍA VISUAL | CANALS, XAVIER | MÚSICA-POESÍA VISUAL, ¿INTERSECCIÓN O INTERCOMUNICACIÓN? REFLEXIONES DE XAVIER CANALS | VÉRTICE ARGENTINA | WWW.VORTICEARGENTINA.COM.AR/ESC RITOS/POESIA_VISUAL.HTML | |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | LÓPEZ FERNÁNDEZ, LAURA | LA POESIA VISUAL DE ANGELA SERNA Y DE JULIA OTXOA | BOEK861 | BOEK861.COM/A_SERNA.HTM | |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | SELECCIÓN DE XAVIER SABATER. INTRODUCCIÓN DE ENZO SABATER, XAVIER SELECCIÓN DEL AUTOR | POLIPOESÍA PRIMERA ANTOLOGÍA | SEDICIONS SABATER EDICIONS | USUARIOS.LYCOS.ES/SABA/SEDICIONS .HTML | BARCELONA |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | CIRLOT, JUAN EDUARDO | BRONWYN | SIRUELA LIBROS DEL TIEMPO Nº 138 | WWW.SIRUELA.COM/CATALOGO/CATAL OGO.PHP3?FICHA=465&SECC=TEC&S ITE=GENERO | |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | LÓPEZ FERNÁNDEZ, LAURA | UN ACERCAMIENTO A LA POESÍA VISUAL EN ESPAÑA | REVISTA ON LINE ESPECULO Nº 18, UCM | WWW.UCM.ES/INFO/ESPECULO/NUMER o18/ | 2001 |
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | GUINEA, CHEMA FRANCISCO | LA POESÍA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA | ESPECULO UCM | WWW.UCM.ES\INFO\ESPECULO\NUMER O6\MILLAN.HTM | |

| | | | | | |
|-------------------------------|---|---|---|---|--------------------------|
| POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | MONTÍ, M ^a JESÚS | A TODO RIESGO | ANILINA | WWW\ANILINA\ANILINA\ANILINA.VIRTU ALAVE.NET\ARCHIVO_MONTI.HTM | |
| POESÍA VISUAL EXPOSICIONES | BANDEIRA, JOÃO | 5 ° ENCUESTRO INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL, SONORA Y EXPERIMENTAL | POESIAVISUAL.COM | WWW.POESIAVISUAL.COM.AR\2002\MI _POESIA_VISUAL.HTM | BUENOS AIRES, 2002 |
| POESÍA, ENSAYO | OSTHOFF, SIMONE (ENTREVISTA A EDUARDO KAC) | EL PRINCIPIO DE LA INCERTIDUMBRE DEL LENGUAJE | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFE ST\ENSAYO\KAC99.HTM | |
| POESÍA, ENSAYO | EUFACCIO SOLANO, PATRICIO | OCTAVIO PAZ: LA PALABRA ERGUIDA | ESPECULO, UCM | WWW.UCM.ES\INFO\ESPECULO\NUMER 06\OPAZ.HTM | |
| PROPIEDAD INTELLECTUAL | ELIOT, KAREN | MANIFIESTO NO MAS OBRAS MAESTRAS | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\PLAG.H TM | |
| PROPIEDAD INTELLECTUAL | BLISSETT, LUTHER | PÁNICO EN LAS REDES . TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA GUERRILLA CULTURAL | LITERATURA GRIS BOLSILLO MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\RAI.HT M | 2000 |
| PROPIEDAD INTELLECTUAL | ANÓNIMO | ¿TODOS O NADIE? NOMBRES MÚLTIPLES, PERSONAS IMAGINARIAS, MITOS COLECTIVOS | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\TODOS ONADIE.HTM | |
| PROPIEDAD INTELLECTUAL | DUSOLLIER, SEVERINE | DERECHO DE AUTOR Y ACCESO A LA INFORMACIÓN EN EL ÁMBITO DIGITAL | CENTRO DE ARTE | WWW.CENTRODEARTE.COM/PLANTILLAS /REVISTA/REVISTAS/IMG_INDEX/VER_ ENSAYOS.ASP?ID_ENSAYO=10 | |
| PROPIEDAD INTELLECTUAL | DUSOLLIER, SEVERINE | DERECHO DE AUTOR Y ACCESO A LA INFORMACIÓN EN EL ÁMBITO DIGITAL. | CENTRO DE ARTE | WWW.CENTRODEARTE.COM/PLANTILLAS /REVISTA/REVISTAS/IMG_INDEX/VER_ ENSAYOS.ASP?ID_ENSAYO=10 | |
| PROPIEDAD INTELLECTUAL | BARLOW, JOHN PERRY | VENDER VINO SIN BOTELLAS | EFF | WWW.EFF.ORG/HOMES/BARLOW.HTML WWW.SIRUELA.COM | |
| PROPIEDAD INTELLECTUAL | ESCUDERO PASCUAL, ALBERTO | LA NUEVA LEY DE PROPIEDAD INTELLECTUAL Y LAS "MEDIDAS TECNOLÓGICAS DE PROTECCIÓN." | ROYAL INSTITUTE OF TECHNOLOGY (KTH) 16440 SWEDEN. | WWW.IT.KTH.SE/~AEP/EUCD/ESCUDE ROA-LPI-SPANISH-EUCD.PDF. | ESTOCOLM O, 2003 |
| PROPIEDAD INTELLECTUAL | MANOVICH, LEV | WHO IS THE AUTHOR? SAMPLING / REMIXING / OPEN SOURCE | PAGINA PERSONAL DEL AUTOR | WWW.MANOVICH.NET / | |

[IV] 1 BIBLIOGRAFÍA

[IV] 1 c BIBLIOGRAFÍA ORGANIZADA POR AUTORES

| | | | |
|--|--|---|-----------------------------|
| A DORNO, THEODOR W. | TEORÍA ESTÉTICA AESTHETISCHE THEORIE | ORBIS | BARCELONA, 1984 |
| ALONSO, JULIÁN | TO2 O CASI TO2 : MUESTRA INCOMPLETA DE POESÍA VISUAL, EXPERIMENTAL Y MAIL ART EN ESPAÑA (CD) | CERO A LA IZQUIERDA | PALENCIA, 2004 |
| ARNHEIM, RUDOLF | EL PENSAMIENTO VISUAL | PAIDÓS | BARCELONA, 1998 |
| AUMONT, JAQUES | LA ESTÉTICA HOY | CATEDRA SIGNO E IMAGEN | MADRID, 2001 |
| BARBROOK, RICHARD | ¿QUÉ HAY A LA IZQUIERDA DEL COPYRIGHT? | | |
| BARBROOK, RICHARD | LA REGLAMENTACIÓN DE LAS LIBERTADES; LIBERTAD DE EXPRESIÓN, LIBERTAD COMERCIAL ... | CENTRODEARTE.COM, REVISTA NÚMERO 2 | |
| BARTHES, ROLAND | ROLAND BARTHES, POR ROLAND BARTHES | EDICIONES PAIDOS IBERICA | BARCELONA, 2004 |
| BELTRÁN, J. CARLOS Y MONTÍA M. J. | POÉTICAS VISUALES | PHAYUM, COLECCIÓN CANDELA DE POESÍA | CASTELLÓN: BENICARLÓ, 2000. |
| BELTRÁN, J. CARLOS Y FERRANDO, B. | POESÍA VISUAL VALENCIANA | RIALLA EDITORES | VALENCIA, 2001. |
| BELTRÁN, JOSÉ CARLOS | POESÍA VISUAL EN ESPAÑOLA ANTE EL PRÓXIMO MILENIO | ASOCIACIÓN ARTERAGIN | VITORIA-GASTEIZ, 1999 |
| BELTRÁN, JOSÉ CARLOS | POESÍA VISUAL ESPAÑOLA ANTE EL NUEVO MILENIO | ASOCIACIÓN ARTERAGIN | VITORIA-GASTEIZ, 1999 |
| BELTRÁN, JOSÉ-CARLOS | LA MIRADA LLEGIDA : ANTOLOGIA DE POESÍA VISUAL | UNIVERSITAT DE VALÈNCIA. SERVEI DE PUBLICACIONS | VALENCIANA, 2002 |
| BERNERS-LEE, TIM | TEJIENDO LA RED. EL INVENTOR DEL WORD WIDE WEB NOS DESCUBRE SU ORIGEN. | SIGLO VEINTIUNO DE ESPAÑA EDITORES, S. A. | MADRID, 2000 |
| BLISSETT, LUTHER | TOTO, PEPPINO E LA GUERRA PSICHICA | BERTIOLO, AAA EDIZIONI, ISBN 88-06-15411-7 | UDINE, ITALIA, 1996 |
| BOHN, WILLARD | THE AESTHETICS OF VISUAL POETRY, 1914-1928 | CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS | CAMBRIDGE, 1986 |
| BOHN, WILLARD (1939-) | THE AESTHETICS OF VISUAL POETRY : 1914-1928 | CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS | CAMBRIDGE, 1986 |
| BOSO, FELIPE | LOS POEMAS CONCRETOS | LA FABRICA | PALENCIA, 1994 |
| BOSO, FELIPE | POESÍA VISUAL EN ESPAÑA HOY | REVISTA POESÍA N°. 11 | MADRID, 1981 |
| BOSO, FELIPE | POESÍA VISUAL EN ESPAÑA HOY | REVISTA POESÍA N°. 11 | MADRID, 1981 |
| BREA, JOSÉ LUIS | LA ERA POSTMEDIA | CENTRO DE ARTE DE SALAMANCA WWW.ALEPH | SALAMANCA, 2002 |
| BROSSA, JOAN | POESÍA VISUAL | VALÈNCIA (COMUNITAT AUTÒNOMA). GENERALITAT | VALENCIA, 1997 |
| BROSSA, JOAN (1919-1998) OTROS RESPONSABLES: CIRICI, ALEXANDRE, COL. | JOAN BROSSA : POESÍA VISUAL I POEMES OBJECTE | GALERIA JOAN PRATS | BARCELONA, 1982 |
| CALLEJA, J. M. | POESÍA EXPERIMENTAL 93 | SEDICIONS | BARCELONA, 1993. |
| CALLEJA, J. M. | POESÍA VISUAL | J. M. CALLEJA. MIRAN DE GLAG XXX. | TERRASA (BARCELONA), 1992. |
| CAMARERO, J. SERNA, A. | ESCRITURA Y MULTIMEDIA | UPVA SOCIEDAD ARTERAGIN. | VITORIA 1994. |

| | | | |
|---|--|---|--------------------|
| CAPELL I GONZÁLEZ, ROSA | PARAULA, IMATGE, IDEA, SOBRE POESIA VISUAL | UNIVERSITAT DE BARCELONA. SERVEI D'INFORMACIÓ I PUBLICACIONS | BARCELONA, 1995 |
| CAPRA, FRITJOF | LA TRAMA DE LA VIDA . UNA NUEVA PERSPECTIVA DE LOS SISTEMAS VIVOS. (THE WEB OF LIFE) | ANAGRAMA, COLECCIÓN ARGUMENTOS | BARCELONA, 1996 |
| CASTILLEJO, JOSE LUIS | LA ESCRITURA NO ESCRITA | FACULTAD DE BBAA CUENCA | CUENCA, 1996 |
| CIRLOT, JUAN EDUARDO | VARIACIONES FONOVISUALES | PAGINES CENTRALS | BARCELONA, 1996. |
| CORCHERO, GABRIEL | MAREA NEGRA | FUNDACIÓN TELEFÓNICA | MADRID, 2000 |
| D'AMBROSIO, MATTEO | BIBLIOGRAFÍA DELLA POESIA ITALIANA D'AVANGUARDIA POESÍA VISIVA, VISUALE, CONCRETA E FONETICA | BULSONI | ROMA, 1977 |
| DAVINIO, CATERINIA | TECNO-POESIA E REALTA VIRTUALI / TECHNO-POETRY AND VIRTUAL REALITIES. | SOMETI | MANTOVA, 2002 |
| DE AZÚA, FELIX | DICCIONARIO DE LAS ARTES | PLANETA, DICCIONARIO DE AUTOR | BARCELONA, 1995 |
| DE CAMPOS, HAROLDO | DE LA POESÍA CONCRETA A LAS GALAXIAS ACTUALES | EXTENSIÓN UNIVERSITARIA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA | MÁLAGA, 1992 |
| DE COSTA, RENÉ | VICENTE HUIDOBRO : TRAYECTORIA DEL CALIGRAMA EN HUIDOBRO | UNIVERSITY OF CHICAGO, CENTER FOR LATIN AMERICAN STUDIES | CHICAGO, 1978 |
| DE COZAR, RAFAEL | POESÍA E IMAGEN: FORMAS DIFÍCILES DE INGENIO LITERARIO | EL CARRO DE LA NIEVE | SEVILLA, 1991 |
| DE SAUSSURE, FERDINAND | CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL | LOSADA | BUENOS AIRES, 1973 |
| DE TORRE, GUILLERMO | HISTORIA DE LAS LITERATURAS DE VANGUARDIA, VOL. 3. | EDICIONES GUADARRAMA | MADRID, 1974 |
| DERY, MARK | VELOCIDAD DE ESCAPE, ESCAPE VELOCITY | SIRUELA | MADRID, 1998 |
| DÍAZ, ALICIA | COFRE CERRADO: POESÍA VISUAL | EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA | MÉRIDA, 1992 |
| DICK HIGGINS | PATTERN POETRY : GUIDE TO AN UNKNOWN LITERATURE | STATE UNIVERSITY OF PRESS | NUEVA YORK, 1987 |
| DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA Y OTROS | VERSO E IMAGEN. DEL BARROCO AL SIGLO DE LAS LUCES | CALCOGRAFÍA NACIONAL Y DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL | MADRID: , 1993 |
| DIXON HUNT, JOHN . UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA | WORD & IMAGEN | EDITOR: JOHN DIXON HUNT | PHILADELPHIA, USA |
| D'ORS, MIGUEL | EL CALIGRAMA, DE SIMIAS A APOLLINAIRE: HISTORIA Y ANTOLOGÍA DE UNA TRADICIÓN CLÁSICA | EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA | PAMPLONA, 1977 |
| DUSOLIER, SÉVERINE | DERECHO DE AUTOR Y ACCESO A LA INFORMACIÓN EN EL ÁMBITO DIGITAL | CENTRODEARTE, REVISTA NÚMERO 2 | 2002 |
| ECO, HUMBERTO | LA BÚSQUEDA DE LA LENGUA PERFECTA | CRÍTICA | BARCELONA 1995 |
| EMMER, MICHELE | THE VISUAL MIND. ART AND MATHEMATICS | MIT PRESS | MASSACHUSETTS 1993 |
| FERNÁNDEZ SERRATO, JUAN CARLOS | TEORÍA Y CRÍTICA DE LA POESÍA CONCRETO - VISUAL EN ESPAÑA | UNIVERSIDAD DE GRANADA | GRANADA, 1995 |

| | | | |
|---------------------------------|---|--|--------------------|
| FERNÁNDEZ SERRATO, JUAN CARLOS | TEORÍA Y CRÍTICA DE LA POESÍA CONCRETO-VISUAL EN ESPAÑA... | PUBLICACIONES, UNIVERSIDAD DE GRANADA | GRANADA, 1997 |
| FERNÁNDEZ SERRATO, JUAN CARLOS. | ¿CÓMO SE LEE UN POEMA VISUAL? RETÓRICA Y POÉTICA DEL EXPERIMENTALISMO ESPAÑOL (1975-1980) | EDICIONES ALFAR | SEVILLA, 2003 |
| FERRANDO COLOM, BARTOLOME | ESCRITURA, PLÁSTICA Y PERFORMANCE. INTERRELACION Y PRAXIS | UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA | VALENCIA, 1990 |
| GÓMEZ, ANTONIO | POESÍA VISUAL | LA FACTORÍA VALENCIANA N° 11 | VALENCIA 1992. |
| GÓMEZ, ANTONIO | POESÍA VISUAL | LA FACTORÍA VALENCIANA N° 11. | VALENCIA 1992. |
| GOMRINGER, EUGEN | THEORIE DER KONKRETEN POESIE: TEXTE UND MANIFESTE 1954-1997 | EDITION SPLITTER | VIENA: , 1997 |
| GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS | EL TEXTO: TRES LECTURAS Y UNA DIMENSIÓN". | TRAMA & FONDO, N° 1 | MADRID, 1996 |
| HIGGINS, DICK | PATTERN POETRY. GUIDE TO AN UNKNOWN LITERATURE | STATE UNIVERSITY OF NUEVA YORK PRESS | ALBANY, 1987 |
| INFANTES, VÍCTOR | ENCUENTRO CON LA POESÍA EXPERIMENTAL | EUSKAL BIDEA COL NUEVA ESCRITURA 9 Y 10. | SANTANDER, 1981 |
| INFANTES, VÍCTOR | LA IMAGEN GRÁFICA DEL VERSO | REVISTA ÍNSULA N°S 603/604 | MADRID, 1997. |
| KIERKEGAARD, SØREN | TEMOR Y TEMBLOR | EDITORIAL LABOR. COLECCION LABOR. | BARCELONA, 1992. |
| KRISHNAMURTI | LA LIBERTAD PRIMERA Y ÚLTIMA | ED KAIROS, RBA | BARCELONA ,1996 |
| LANDOW, G | HIPERTEXTO. LA CONVERGENCIA DE LA TEORÍA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA Y LA TECNOLOGÍA | PAIDÓS | BARCELONA: , 1995. |
| LURIA, A. R. | LA MENTE DEL NEMÓNICO | EDITORIAL TRILLAS | MÉXICO, 1983 |
| MACHADO, ANTONIO | JUAN DE MAIRENA, SENTENCIAS DONAIRES, APUNTES, Y RECUERDOS DE UN PROFESOR APOCRÍFO (1936) | JOSE MARIA VALVERDE, CLÁSICOS CASTALIA | MADRID, 1971 |
| MARCUCCI, LUCIA | LUCIA MARCUCCI : POESÍA VISIVA 1980-1984 | DADA ARTE MODERNA | FIRENZE, 1984 |
| MARIE MOSHER, NICOLE | LE TEXTE VISUALISÉ LE CALLIGRAMME DE L'ÉPOQUE ALEXANDRINE A L'ÉPOQUE CUBISTE. | AMERICAN UNIVERSITY STUDIES PETER LANG NUEVA YORK. BERN. FRANKFURT AM MAIN | PARIS, 1990. |
| MARÍN, GUILLERMO | EL CANTE A LAS 40. GREGUERÍAS A LA POESÍA VISUAL | ED. LABORATORIO DI CROMOGRAFÍA | MILÁN, .2001 |
| MARTÍN, JAIME LUIS | LA POESÍA VISUAL | SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS | OVIEDO 1991. |
| MARTÍN. JAIME LUIS | LA POESÍA VISUAL | SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS | OVIEDO, 1991. |
| MENEZES, PHILADELPHO | POETICS AND VISUALITY: A TRAJECTORY OF CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY | SAN DIEGO STATE UNIVERSITY PRESS | SAN DIEGO, 1994 |
| MILLÁN, BLANCA | POESÍA VISUAL EN ESPAÑA | ED. INFORMACIÓN Y PRODUCCIONES | MADRID, 1999 |

| | | | |
|-------------------------------------|--|---|--------------------------|
| MILLÁN, FERNANDO | TEXTOS Y ANTITEXTOS | ED. EL ANILLO DEL COCODRILO, PARNASO 70, | MADRID, 1970. |
| MILLÁN, FERNANDO | POESÍA VISUAL Y EXPERIMENTACIÓN EN ESPAÑA (1965-1997): DE LA VANGUARDIA AL TERRITORIO CONCEPTUAL | REVISTA TEXTURAS, Nº8 | VITORIA, 1998 |
| MILLÁN, FERNANDO | PROSAE | GARSI | MADRID, 1980 |
| MOLINA MUÑOZ, SYLVIA | SINESTESIA Y MULTIFONICOS. PROCESOS CREATIVOS EN EL MUNDO SONORO/VISUAL DEL COMPUTADOR | UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID | MADRID, 2002 |
| MONTERO, JOSU. | HABLAR POR LOS OJOS: UNA APROXIMACIÓN A LA POESÍA EXPERIMENTAL EN EL PAÍS VASCO. | ZURGAI | BILBAO, 2000: |
| MORALES IGLESIAS, FRANCISCO | POESÍA VISUAL EN INTERNET | REVISTA COMUNICACIÓN Y PEDAGOGÍA Nº183 2002 | GRANADA, 2002 |
| MURIEL DURÁN, FELIPE | LA POESÍA VISUAL EN ESPAÑA, (SIGLOS X-XX) : (ANTOLOGÍA) | ALMAR | SALAMANCA : , [2000] |
| MURIEL, FELIPE | ANTOLOGÍA DE LA POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | UNIVERSIDAD DE SALAMANCA | SALAMANCA 1998. |
| MURIEL, FELIPE | ANTOLOGÍA DE LA POESÍA VISUAL ESPAÑOLA | UNIVERSIDAD DE | SALAMANCA, 1980 |
| NAGARJUNA | VERSOS SOBRE LOS FUNDAMENTOS DEL CAMINO MEDIO. MULAMADHYAMAKARIKA | KAIROS | BARCELONA, 2003 |
| NOVEGIL GONZALEZ ANLEO, XOAN MANUEL | RUIDO Y SILENCIO. ARTE SONORO FLUXUS | UNIVERSIDAD CASTILLA-LA MANCHA | CUENCA, 2003 |
| PAYERO BARBERO, ANTONIA | ARTE CORREO (MAIL ART) 1975-85 EL TELIER BONA NOVA COMO REFERENCIA | BBAA, DEPARTAMENTO DE PINTURA, UCM | MADRID |
| PAZ, OCTAVIO | EL ARCO Y LA LIRA EL POEMA, LA REVELACIÓN POÉTICA, POESÍA E HISTORIA | FONDO DE CULTURA ECONOMICA LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS | MEXICO D.F. 1992 |
| PEIGNOT, JEROME | TYPOÉSIE | IMPRIMERIE NATIONALE | PARIS, 1993 |
| PERRY BARLOW, JOHN | THE ECONOMY OF IDEAS. SELLING WINE WITHOUT BOTTLES ON THE GLOBAL NET | OJO CALIENTE | NEW MEXICO, 1992 |
| PINTO, JUAN | LA POESÍA EXPERIMENTAL : (DEL CONCRETISMO HASTA NUESTROS DÍAS) | UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, CONSEJO DE PUBLICACIONES | MÉRIDA (VENEZUELA), 1983 |
| PLANAS SANCHEZ, EDUARD | BASES ESTETICAS I DRAMATICS DE LA POESIA ESCENICA DE JOAN BROSSA | UNIVERSIDAD BARCELONA | BARCELONA, 1994 |
| ROMANO, DAVID | ELEMENTOS Y TÉCNICAS DEL TRABAJO CIENTIFICO | TEIDE | BARCELONA, 1973-1987 |
| RUBIA, FRANCISCO J. | LA CORTEZA PREFRONTAL, ÓRGANO DE LA CIVILIZACIÓN | REVISTA DE OCCIDENTE, Nº 272 | MADRID, 2004 |
| SACKS, OLIVER | EL HOMBRE QUE CONFUNDIÓ A SU MUJER CON UN SOMBRERO | MUCHNIK EDITORES | BARCELONA. 1987 |
| SALA-SANAHUJA, JOAQUÍN | JOAN BROSSA O LA MAGIA COTIDIANA; ATILLO DEL CATÁLOGO DE J. BROSSA | FUNDACIÓN JOAN MIRO | BARCELONA, 2001 |

| | | | |
|--|--|--|---------------------------|
| SANZ RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS | LENGUAJE DEL COLOR : (SINESTESIA CROMÁTICA EN POESÍA Y ARTE VISUAL) | JUAN CARLOS SANZ RODRÍGUEZ | MADRID 1981 |
| SARMIENTO, JOSE ANTONIO | LAS PALABRAS EN LIBERTAD | EDICIONES HIPERION S.L. POESIA HIPERION | MADRID, 1986 |
| SARMIENTO, JOSÉ ANTONIO | LA OTRA ESCRITURA POESIA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA 1960- 1973 | EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA COLECCIÓN MONOGRAFÍAS | C UENCA, 1990. |
| SARMIENTO, JOSÉ ANTONIO | LAS PALABRAS EN LIBERTAD, ANTOLOGÍA DE LA POESÍA FUTURISTA ITALIANA | ED POESÍA HIPERION | MADRID, 1986 |
| SCALA, EDUARDO | EDUARDO SCALA. POESIA 1974- 99 | SIRUELA | MADRID, 1999 |
| SERNA, ANGELA | POESÍA ESPAÑOLA ANTE EL NUEVO MILENIO | ASOCIACIÓN ARTERAGIN | C ASTELLÓN, 1998 |
| SERRA, MARIUS | VERBALIA | PENÍNSULA, A TALAYA | BARCELONA, 2001 |
| SIERRA BRAVO, R | TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA | PARANINFO | MADRID, 1988 |
| T SCHICHOLD, JAN | THE NEW TYPOGRAPHY | UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, | LOS ÁNGELES-LONDRES, 1995 |
| TUBARO, ANTONIO E IVANA | TIPOGRAFÍA, ESTUDIOS E INVESTIGACIONES | UNIVERSIDAD DE PALERMO.LIBRERÍA TÉCNICA CP67 | P ALERMO, 1992,1994 |
| VALVERDE, JOSE MARIA | BREVE HISTORIA Y ANTOLOGÍA DE LA ESTÉTICA | ARIEL FILOSOFIA | BARCELONA 1987 |
| VV. AA. BONET, UGENI; DOLS JOAQUIM; MERCADER ANTONI; MUNTADAS, ANTONI | EN TORNO AL VIDEO | GUSTAVO GILI, COLECCIÓN PUNTO Y LINEA | BARCELONA, 1980 |
| VV. AA. | THE MAGAZINE NETWORK | EDITION SOFT GEOMETRY | COLONIA, A LEMANIA, 1993. |
| VV. AA. | BETWEEN POETRY AND PAINTING. | INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS | LONDRES, 1965 |
| VV. AA. | ELECTROGRAFÍAS | MIDE | C UENCA, 1991 |
| VV. AA. | EXPERIMENTAL, VISUAL, CONCRETE : AVANT-GARDE POETRY SINCE THE 1960S | K. DAVID JACKSON, ERIC VOS & JOHANNA DRUCKER | A MSTERDAM, 1996 |
| VV. AA. | POETICA E VISUALIDAD (UMA TRAJETÓRIA DA POESIA BRASILEÑA CONTEMPORÂNEA), | EDITORA DA UNICAMP | C AMPINAS, BRASIL, 1991 |
| VV. AA. | VICENTE HUIDOBRO, NUMERO MONOGRAFICO | REVISTA POESIA, MINISTERIO DE CULTURA Nº 31/32MADRID, 1978 | MADRID, 1978 |
| VV. AA. | ANTOLOGÍA POÉTICA DE LEÓN FELIPE | ALIANZA | MADRID, 1988 |
| VV. AA. | POESÍA VISUAL ESPAÑOLA ANTE EL NUEVO MILENIO | ASOCIACIÓN ARTERAGIN | VITORIA-GASTEIZ 1998 |
| VV. AA.. | LA REVOLUCION VISUAL Y SUS DILEMAS | SIRUELA, REVISTA: EL PASEANTE 27-28 | MADRID, 1999 |
| VV. AA.. | EL LIBRO RURO DE LA VANGUARDIA, 1910-1934 | MNCARS | MADRID, 2003 |
| VV. AA.. | MARCEL DUCHAMP (CATALOGO) | C AIXA.C AJA DE PENSIONES Y FUNDACION MIRO | MADRID, 1984 |

| | | | |
|---|--|--|--------------------|
| VV.AA.. | PARRA. ARTEFACTOS VISUALES. DIRECCIÓN OBLIGATORIA | FUNADACION TELEFONICA | MADRID, 2001 |
| VV.AA.. | THE VIENNA GROUP A MOMENT OF MODERNITY 1954-1960 | PETER WEIBEL, BV 97 | VENECIA, 1997 |
| VV.AA.. GUIU I BADIA, JOSEP Y GURIERREZ VICEN, JAVIER | MANUAL DE ARTE Y LEGISLACION | UNION DE ASOCIACIONES DE ARTISTA VISUALES | MADRID, 2002 |
| VV.AA.. | CATALOGO DE LA EXPOSICIÓN: ROBERT FILLIOU. GENIO SIN TALENTO. | MACBA | BARCELONA, 2003 |
| VV.AA.. | IMAGINARIOS DE RUPTURA. POETICAS VISUAIS | INSTITUTO PIAGET, | LISBOA, 2002 |
| VV.AA.. | 8 POETAS RAROS | ÁRDORA | MADRID, 1992 |
| VV.AA.. | ENCUENTRO CON LA POESÍA VISUAL | EUSKAL BIDEA, 1981 COLECCIÓN NUEVA ESCRITURA; 9 Y 10 | EUSKAL BIDEA, 1981 |
| VV.AA.. J. C. AMARERO, A. SERNA | ESCRITURA Y MULTIMEDIA | UPV ASOCIACIÓN ARTERAGIN | VITORIA 1994. |
| VV.AA.. | MUESTRA INCOMPLETA DE POESIA VISUAL, EXPERIMENTAL Y MAIL-ART EN ESPAÑA. TO2 O CASI TO2" | JULIAN ALONSO, CERO LA IZQUIERDA | ALBACETE, 2004 |
| VV.AA.. CAPELL, ROSA Y MICROFORMA, GONZÁLEZ | PARAULA, IMATGE, IDEA, SOBRE POESÍA VISUAL [MICROFORMA] | PUBLICACIONS UNIVERSITAT DE BARCELONA | BARCELONA, 1995 |
| VV.AA.. | POESIA VISUAL: IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ, 4 DE NOVIEMBRE 1997-4 DE ENERO 1998 JOAN BROSSA | INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN | VALENCIA, 1997 |
| VV.AA.. | EL APRENDIZAJE Y LAS ENSEÑANZAS DEL ARTE | INVENTARIO, REVISTA DE ARTE, Nº 6 ORGANO DE AMAVI | MADRID 2000 |
| VV.AA.: DE RICA, CARLOS; MURO, LUIS M.; GÓMEZ, ANTONIO Y ROJAS, JESÚS ANTONIO | 20 POEMAS EXPERIMENTALES | COL. EL TORO DE BARRO 23. CARBONERAS DEL GUADAZAÓN (CUENCA). | CUENCA, MARZO 1972 |
| VV.AA.: SERNA, ÁNGELA; DE AEL, JUAN LÓPEZ; C. AMARERO; VARGAS BLANCO, JESÚS Y ADOLFO | ANTILOGÍA POÉTICA | ASOCIACIÓN ARTERAGIN. | VITORIA, 1997. |
| VV.AA.: MILLÁN, FERNANDO Y GARCÍA SÁNCHEZ., JESÚS | LA ESCRITURA EN LIBERTAD | ALIANZA TRES | MADRID, 1975 |
| VV-AA MOLAS, JOAQUIM Y BOU, ENRIC | LA CRISI DE LA PARAULA: ANTOLOGIA DE LA POESIA VISUAL | EDICIONS 62 | BARCELONA, 2003 |
| WATTS, ALLAN | TAO, THE WATERCOURSE OF WATER" | PEGUIN | LONDRES, 1975 |
| YOUNGBLOOD, GENE | EXPANDED CINEMA | DUTTON & CO | NUEVA YORK, 1970 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| A GUIRRE ROMERO, JOAQUÍN M ^a | LITERATURA EN INTERNET ¿QUÉ ENCONTRAMOS EN LA WWW? | E SPECULO UCM | E SPECULO, UCM |
| A NÓNIMO | ¿TODOS O NADIE? NOMBRES MÚLTIPLES, PERSONAS IMAGINARIAS, MITOS COLECTIVOS | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\TODOSONADIE.HTM |
| BANDEIRA, JOÃO | 5º ENCUENTRO INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL, SONORA Y EXPERIMENTAL | POESIAVISUAL.COM | WWW.POESIAVISUAL.COM.AR\2002\MI_POESIA_VISUAL.HTM |
| BARLOW, JOHN PERRY | VENDER VINO SIN BOTELLAS | EFF | WWW.EFF.ORG/HOMES/BARLOW.HTML WWW.SIRUELA.COM |
| BARONI, VITTORE | ENTER NETWORK, EN EL PRINCIPIO ERA EL MAIL ART | REVISTA NEURAL.Nº 3 | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\VIT.HTM |
| BLEUS, GUY | UNA INTRODUCCIÓN SOBRE ARTE E INTERCAMBIO | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\INTRODUCCION.HTM |
| BLISSETT, LUTHER | PÁNICO EN LAS REDES. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA GUERRILLA CULTURAL | LITERATURA GRIS BOLSILLO MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\RAI.HTM |
| BRUNO, GIORDANO | ON THE COMPOSITION OF IMAGES, SIGNS & IDEAS | DICK HIGGINS NUEVA YORK: WILLIS, LOCKER & OWENS | COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/FOLDER6/NG6212.HTML |
| CALLEJA, J.M. SELECCIÓN DEL AUTOR | POESÍA EXPERIMENTAL- 93 | SEDICIONS SABATER EDICIONS | USUARIOS.LYCOS.ES/SABA/SEDICIONS.HTML |
| CAMPAL, JOSÉ LUIS | MAIL ART | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\CAMPAL.HTM |
| CANALS, XAVIER | MÚSICA-POESÍA VISUAL, ¿INTERSECCIÓN O INTERCOMUNICACIÓN? REFLEXIONES DE XAVIER CANALS | VÉRTICE ARGENTINA | WWW.VORTICEARGENTINA.COM.AR/ESCRITOS/POESIA_VISUAL.HTML |
| CANDEIRA, JAVIER | LA WEB COMO MEMORIA ORGANIZADA: EL HIPOCAMPO COLECTIVO DE LA RED | PAGINA PERSONAL | WWW.JAMILLAN.COM\PARA_CAN.HTM SINDOMINIO.NET/BIBLIOWEB/TELEMATICA/PARA_CAN.HTM |
| CIRLOT, JUAN EDUARDO | BRONWYN | SIRUELA LIBROS DEL TIEMPO Nº 138 | WWW.SIRUELA.COM/CATALOGO/CATALOGO.PHP3?FICHA=465&SECC=TEC&SITE=GENERAR |
| CIRLOT, JUAN EDUARDO | DICCIONARIO DE SIMBÓLOS | SIRUELA EL ÁRBOL DEL PARAÍSO | WWW.SIRUELA.COM/CATALOGO/CATALOGO.PHP3?FICHA=78 |
| CLASSEN, CONSTANCE | FUNDAMENTOS DE UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS SENTIDOS | UNESCO | WWW.UNESCO.ORG/ISSJ/RICS153/CLASSENSPA.HTML |
| CÓRDOVA DÁVALOS, JOSÉ FELICIANO | TEMOR Y TEMBLOR EN EL CONCEPTO DE RELIGIÓN DE HEGEL Y KIERKEGAARD | MONOGRAFIAS.COM | WWW.MONOGRAFIAS.COM/TRABAJOS14/HEGELKIERKEG/HEGELKIERKEG.SHTML |
| DUCHESNE WINTER, JUAN | POESÍA VISUAL. "LENGUAS LIBRES LENGUAS" | PAGINA PERSONAL | WWW.PRTC.NET/~SATURNO/INDEX.HTML |
| DUSOLLIER, SÉVERINE | DERECHO DE AUTOR Y ACCESO A LA INFORMACIÓN EN EL ÁMBITO DIGITAL | CENTRO DE ARTE | WWW.CENTRODEARTE.COM/PLANTILLAS/REVISTA/REVISTAS/IMG_INDEX/VER_ENSAYOS.ASP?ID_ENSAYO=10 |
| DUSOLLIER, SÉVERINE | DERECHO DE AUTOR Y ACCESO A LA INFORMACIÓN EN EL ÁMBITO DIGITAL. | CENTRO DE ARTE | WWW.CENTRODEARTE.COM/PLANTILLAS/REVISTA/REVISTAS/IMG_INDEX/VER_ENSAYOS.ASP?ID_ENSAYO=10 |
| ELIOT, KAREN | MANIFIESTO NO MAS OBRAS MAESTRAS | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\PLAG.HTM |
| ESCUDERO PASCUAL, ALBERTO | LA NUEVA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL Y LAS "MEDIDAS | ROYAL INSTITUTE OF TECHNOLOGY (KTH) | WWW.IT.KTH.SE/~AEP/EUCD/ESCUDEROA- |

| | | | |
|--|---|--|---|
| | TECNOLÓGICAS DE PROTECCIÓN." | 16440 SWEDEN. | LPI - SPANISH - EUCD.PDF. |
| EUFACCIO SOLANO, PATRICIO | OCTAVIO PAZ: LA PALABRA ERGUIDA | ESPECULO, UCM | WWW.UCM.ES\INFO\ESPECULO\NUMERO6\O PAZ.HTM |
| FRANK, PETER | THE FLUXUS MOVEMENT | ARTCOMMOTION.COM | WWW.ARTCOMMOTION.COM/ISSUE2/VISUAL ARTS/INDEX.HTM#TOP OF PAGE |
| GABRIELONI, ANALÍA | INTERPRETACIONES TEORICAS Y POETICAS SOBRE LA RELACION ENTRE POESIA Y PINTURA.... | SALTANA | WWW.SALTANA.COM.AR/1/DOCAR/0010.HT ML |
| GREEN, RACHEL | UNA HISTORIA DEL ARTE DE INTERNET | ARTMADRID.NET | NET.ARTMADRID.NET/ |
| GUINEA, CHEMA FRANCISCO | LA POESÍA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA | ESPECULO UCM | WWW.UCM.ES\INFO\ESPECULO\NUMERO6\MILLAN.HTM |
| HELD, JR., JOHN | DE DADA A DIY, BREVE HISTORIA DE LA CULTURA ALTERNATIVA | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\DIY.HTM |
| HOME, STEWART | NEOISMO, PLAGIARISMO Y PRAXIS | AK PRESS | WWW.MERZMAIL.NET/HOME.HTM |
| KAC, EDUARDO | HOLOPOESÍA Y MÁS ALLÁ | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFEST\ENSAYO\KAC.HTML |
| LAOTSE | TAO TE KING | | USUARIOS.LYCOS.ES/TAOISMO/TAOTEKING/BOSCH.HTML L |
| LÓPEZ FERNÁNDEZ, LAURA | LA POESÍA VISUAL DE ANGELA SERNA Y DE JULIA OTXOA | BOEK861 | BOEK861.COM/A_SERNA.HTM |
| LÓPEZ FERNÁNDEZ, LAURA | UN ACERCAMIENTO A LA POESÍA VISUAL EN ESPAÑA | REVISTA ON LINE ESPECULO Nº 18, UCM | WWW.UCM.ES/INFO/ESPECULO/NUMERO18/ |
| MACMANUS, SEUMAS | THE STORY OF THE IRISH RACE | THE DEVIN-DAIR COMPANY | COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/FOLDER6/NG611.HTML |
| MANOVICH, LEV | THE LANGUAGE OF NEW MEDIA | MIT PRESS LEONARDO BOOKS | MITPRESS.MIT.EDU/ |
| MANOVICH, LEV | WHO IS THE AUTHOR? SAMPLING / REMIXING / OPEN SOURCE | PAGINA PERSONAL DEL AUTOR | WWW.MANOVICH.NET/ |
| MENEZES, PHILADELPHO | INTERSIGNO: POÉTICA VISUAL Y SONORA EN LA TECNOLÓGICA DE LA CULTURA | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFEST\ENSAYO\MENEZES.HTMLPOESÍA |
| MERCADER, ANTONI | EVOCACIÓN DEL POSTLIBRO | UNIVERSIDAD POMPEU FABRA / FORMATS | WWW.IUA.UPF.ES/FORMATS/FORMATS2/MER _E.HTM |
| MILLÁN, FERNANDO | UNA UTOPIA AL ALCANCE DE LA MANO | POLIPOESIA | USUARIOS.LYCOS.ES/SABA/MILLAN_ES.HTM L |
| MILLÁN, JOSÉ ANTONIO | BREVE HISTORIA DE LA INTERNET. EL FRUTO CALIENTE DE LA GUERRA FRÍA. | PAGINA PERSONAL | WWW.JAMILLAN.COM\HISTOINT.HTM |
| MILLÁN, JOSÉ ANTONIO | BREVE HISTORIA DE LA INTERNET. EL FRUTO CALIENTE DE LA GUERRA FRÍA | PAGINA PERSONAL | WWW.JAMILLAN.COM\HISTOINT.HTM |
| MONTÍ, M ^a JESÚS | A TODO RIESGO | ANILINA | WWW\ANILINA\ANILINA\ANILINA.VIRTUALAV E.NET\ARCHIVO_MONTI.HTM |
| OSTHOFF, SIMONE (ENTREVISTA A EDUARDO KAC) | EL PRINCIPIO DE LA INCERTIDUMBRE DEL LENGUAJE | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFEST\ENSAYO\KAC99.HTML |
| PADÍN, CLEMENTE | EL ARTE ES LO QUE HACE LA VIDA MAS INTERESANTE QUE EL ARTE | ESCANER CULTURAL REVISTA VIRTUAL DE ARTE Y CULTURA. AÑO 6 ,NÚMERO 62, JUNIO 2004 | WWW.ESCANER.CL/ESCANER62/ACORREO.HT ML |
| PADÍN, CLEMENTE | EL NETWORK: LA RED INTERNACIONAL DE POETAS | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\NETWORK.HT M |

| | | | |
|---|--|--|---|
| PADÍN, CLEMENTE | LA IDENTIDAD DE LA POESÍA EXPERIMENTAL | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFEST\ENSAYO\PADIN.HTML |
| PINEDA, VICTORIA | FIGURAS Y FORMAS DE LA POESÍA VISUAL | SALTANA REVISTA DE LITERATURA Y TRADUCCIÓN, Nº 1 | WWW.SALTANA.COM.AR/1/DOCAR/0438.HTML |
| POLKINHORN, HARRY | FRAMED AT THE BORDER | | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFEST\ENSAYO\POLKIN99B.HTML |
| POLKINHORN, HARRY | POESÍA VISUAL EN LATINOAMÉRICA | AVTEXTFEST | WWW.ANGELFIRE.COM\TX\AVTEXTFEST\ENSAYO\POLKINH1.HTML |
| RIBAGORDA, JOSÉ MARIA | EL LIBRO COMO METÁFORA | TIPOGRAFOS.COM | WWW.TIPOGRAFOS.COM/SO/NOTICIAS/FRAMES_A_MANTENER/01_ARTICULOS/METAFORA.PDF |
| ROSSELLI QUIJANO, ANDRÉS . MUÑOZ GUTIÉRREZ, CARLOS | LA MENTE INTELIGENTE | ENCOLOMBIA.COM | WWW.ENCOLOMBIA.COM/MEDICINA/ACADEMEDICINA/ACADEMEDICINA1223-HTML |
| ROSSELLI QUIJANO, DR. ANDRÉS | EVOLUCIÓN NEUROLÓGICA DE LA PALABRA | ENCOLOMBIA.COM | WWW.ENCOLOMBIA.COM/MEDICINA/ACADEMEDICINA/ACADEMEDICINA1223-HTML |
| SAAL, FRIDA | LACAN, DERRIDA | BOOKSANDTALES.COM | WWW.BOOKSANDTALES.COM/INDEX.HTML |
| SCHUSENBERG, CARLOS | LA LINGÜÍSTICA DEL ESTRUCTURALISMO | EDITORIAL POETAS ANTIIMPERIALISTAS DE AMÉRICA | POETAS.COM/EDITORIAL/ACTASLITERARIAS.SHTML?CATEGORY=4&ID=1079543887&KEYWORD=+ |
| SEARS, ELIZABETH | WORD AND IMAGE IN CAROLINGIAN CARMINA FIGURATA | VEDO | VEDO.COM/KNOWLEDGE/WRITINGS/ARTICLE.ASP?ARTICLE_ID=5 |
| SELECCIÓN DE XAVIER SABATER . INTRODUCCIÓN DE ENZO SABATER , XAVIER SELECCIÓN DEL AUTOR | POLIPOESÍA PRIMERA ANTOLOGÍA | SEDICIONS SABATER EDICIONS | USUARIOS.LYCOS.ES/SABA/SEDICIONS.HTML |
| SOUSA?, PERE | MAIL ART SHOW HOMMAGE A KURT SCHWITTERS | MERTZ MAIL | WWW.ABAFORUM.ES\MERZMAIL\HOMMAGE.HTM |
| TEJERIZO, FERNANDO | EL NET.ART: LA ESTÉTICA DE LA RED | ALEPH | WWW.ALEPH\ALEPH-ARTS\INDEX-1.HTM |
| VV.AA.. | UNA BREVE HISTORIA DE INTERNET | ATI | WWW.ATI.ES/DOCS/INTERNET/HISTINT/ |
| WENDT, LARRY | NARRATIVE AS GENEALOGY: SOUND SENSE IN AN ERA OF HYPERTEXT | COTATI.SJSU | COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/NGHOME.HTML |
| YATES, FRANCES A . | THE ART OF MEMORY | THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS | COTATI.SJSU.EDU/SPOETRY/FOLDER6/NG621.HTML |
| ZERVOS, KOMNINOS | TECHNO-LITERATURES ON THE INTERNET | NIGEL KRAUTH & TESS BRADY, GRIFFITH UNIVERSITY, GOLD COAST,. TEXT . VOL 1 No 2 OCTUBRE | WWW.GU.EDU.AU/SCHOOL/ART/TEXT/OCT97/KKZTEXT.HTM |

[IV] 2 GLOSARIO DE SIGLAS

| | |
|--------|---|
| @ | ARROBA |
| AIFF | AUDIO INTERCHANGE FILE FORMAT |
| ASCII | AMERICAN STANDARD CODE FOR INFORMATION INTERCHANGE |
| ASP | ACTIVE SERVER PAGE, PÁGINA DE SERVIDOR ACTIVO |
| AV | AUDIOVISUAL |
| AVI | AUDIO VIDEO INTERLEAVE |
| BBS | BULLETIN BOARD SYSTEM, TABLÓN DE ANUNCIOS ELECTRÓNICO |
| CD | COMPACT DISK |
| CD-ROM | COMPACT DISK DE DATOS |
| CERN | CONSEIL EUROPEEN POUR LA RECHERCHE NUCLEAIRE |
| CODEC | CODIFICADOR DECODIFICADOR |
| DHTML | DYNAMIC HTML |
| DNS | DOMAIN NAME SYSTEM |
| DVD | DIGITAL VERSATILE DISK |
| E-BOOK | ELECTRONIC BOOK |
| EFF | ELECTRONIC FRONTIER FOUNDATION |
| E-MAIL | ELECTRONIC MAIL |
| FMLN | FRENTE FARABUNDO MARTÍ PARA LA LIBERACIÓN NACIONAL |
| FSF | FREE SOFTWARE FOUNDATION |
| FTP | FILE TRANSFER PROTOCOL |
| GIF | FORMATO DE INTERCAMBIO GRÁFICO |
| GSM | GLOBAL SYSTEM FOR MOBILE COMMUNICATION |
| GUI | GRAPHICAL USER INTERFACE, INTERFAZ GRÁFICA DE USUARIO |
| HTML | HYPERTEXT MARKUP LANGUAGE |
| HTTP | HYPERTEXT TRANSFER PROTOCOL |
| IP | INTERNET PROTOCOL |
| IRC | INTERNET RELAY CHAT |
| JPEG | JOINT PHOTOGRAPHERS EXPERT GROUP |
| MIDE | MUSEO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFÍA |
| MIT | MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY |
| MOV | MOVIE DE QUICK TIME |
| MP3 | MPEG-1 AUDIO LAYER-3 |
| MPEG | MOTION PICTURE EXPERTS GROUP |
| MPG | MOTION PICTURE EXPERTS GROUP |
| P2P | PEER-TO-PEER |
| PC | PERSONAL COMPUTER |
| PDF | PORTABLE DOCUMENT FORMAT |
| PE | POESÍA EXPERIMENTAL |
| PE | POESIA EXPERIMENTAL |
| PHP | PERSONAL HOME PAGE TOOLS |

| | |
|---------|---|
| PNG | PORTABLE NETWORK GRAPHIC P ORTABLE NETWORK GRAPHIC |
| PV | POESÍA VISUAL |
| SMS | SHORT MESSAGE SYSTEM |
| SMTP | SIMPLE MAIL T RANSFER P ROTOCOL |
| TCP/IP | T RANSMISSION C ONTROL P ROTOCOL/I NTERNET P ROTOCOL |
| TIFF | T AGGED I MAGE F ILE F ORMAT , F ORMATO DE F ICHERO DE I MAGEN CON E TIQUETAS |
| URL/URI | U NIFORM R ESOURCE L OCATOR/U NIVERSAL R ESOURCE I DENTIFIER |
| URN | U NIFORM R ESOURCE N AME, NOMBRE U NIFORME DE R ECURSO |
| USB | U NIVERSAL S ERIAL B US |
| VP | V ISUAL P OETRY |
| VRLM | V IRTUAL R EALITY M ODELING L ANGUAJE, L ENGUAJE DE M ODELACIÓN DE R EALIDAD V IRTUAL |
| W3 | WORLD W IDE W EB |
| W3C | W3 C ONSORTIUM |
| WAV | E XTENSIÓN DE ARCHIVO DE AUDIO DE WINDOWS |
| WWW | W ORD W IDE W EB |
| WWW W3 | WORLD W IDE W EB , MALLA MUNDIAL ,T ELARANA MUNDIAL , |
| XML | E XTENSIBLE M ARKUP L ANGUAGE |

**[IV] 3 CONTENIDO
DE LA EDICIÓN DIGITAL
DE LA TESIS**

Contenido de la edición digital

Esta tesis se presenta acompañada de un DVD, con dos versiones digitales de los archivos de texto de la redacción de la tesis y diversos materiales documentales complementarios, extraídos de la *www*.

ORGANIZACIÓN DEL DVD

Carpeta 1 1_VERSIÓN DIGITAL DE LA TESIS

Contenidos

Redacción final de la tesis, en versión original (.doc) y PDF

La mayoría de las imágenes pueden verse en color en la versión digital.

Carpeta 2 2_DOCUMENTACIÓN_WWW

Contenidos

*Sites completos y fragmentos de publicaciones específicas de poesía visual y sites con contenidos transversalmente relacionados, extraídos del *www* en los años 2003-4, para su navegación off line.*

Para su navegación *off line* se puede utilizar el *interfaz* HTML diseñado al efecto (**índice websDVD1.htm**) o bien instalar la aplicación con la que se han realizado las descargas, *Teleport Pro 1.29.1590*. En cualquier caso es necesario descomprimir los archivos, con el programa *WinRAR 3.00*, y copiarlos al disco duro, respetando la estructura de carpetas y directorios ya que, en otro caso, se perderían los enlaces. La descompresión de los archivos, dada su extensión de varios *Gigabites*, puede requerir varios minutos, dependiendo de la capacidad del procesador.

Textos y artículos relacionados con la investigación.

Archivos de recopilación de links, obtenidos desde publicaciones web especializadas en PV.

Imágenes de portadas de publicaciones web de PV., obras de PV y, otras imágenes utilizadas en la investigación.

Carpeta 3 3_EXTRAS

Contenidos

Herramientas de utilidad, relacionadas con la investigación: programas, glosarios,...

Dentro del DVD se encontrará un archivo: **infoDVD.txt**, con instrucciones para poder acceder correctamente a los archivos.

Los contenidos del DVD han sido grabados para ser utilizados en un ordenador PC con un sistema operativo *Windows XP*. En algunos casos los archivos no están comprimidos y se podrán consultar directamente sin necesidad de copiarlos al disco duro, en otros (como en el caso de los relacionados con la navegación *web off line*) esto será necesario.

El navegador web utilizado en nuestro caso fue *Internet Explorer 6.0* al que se incorporaron los *plugins* necesarios para poder abrir contenidos multimedia y programas o aplicaciones interactivas.